التجربة الحسية في التأمل

دراسات نقدية في شعر سعدي يوسف ومحمود درويش



الدكتور
علاء هاشم مناف

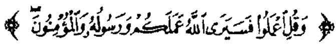


مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع . نشر . توزيع

www.redwanpublisher.com







صدق الله العظيم

التجربة الحسية في التأمل

دراسات نقدية في شعر سعدي يوسف ومحمود درويش



التجربة الحسية في التأمل

دراسات نقدية في شعر سعدي يوسف ومحمود درويش

الدكتور

علاء هاشم مناف

الطبعة الأولى

2012م – 1433هـ





مؤسسة دار الصادق الثقافية

دار الرضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2011/1/157)

811.09

مناف، علاء هاشم

التجربة الحسية في التأمل: دراسات نقدية في شعر سعدي يوسف ومحمود درويش/ علاء هاشم مناف.- عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2011.

(200) ص

ر.إ: 2011/1/157

الواصفات: النقد الأدبي// التحليل الأدبي// الشعر العربي// العصر الحديث//

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الطبعة الأولى

2012م – 1433هـ





طبع، نشر، توزيع

الفرع الاول، العراق - الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزهور.

الفرع الثاني: الحلة - شارع ابو القاسم مقابل مسجد ابن نما.

نقال ، 009647801233129 / 009647803087758

E - Mail :alssadiq@yahoo.com

دار الرضوان للنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية – عمّان-العبدلي

هاتف: 1/5/79 36 465 6 962 +

فاكس: 41 36 465 6 962 +

e-mail: info@redwanpublisher.com

www.redwanpublisher.com

ISBN 978-9957-76-053 -3

الفهرس



المقدمة

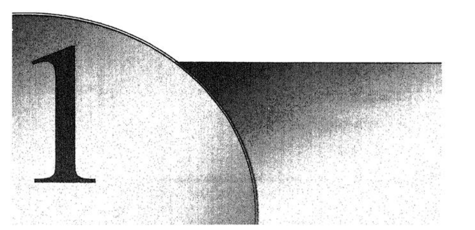
كان للحوارية الشعرية بين سعدي يوسف ومحمود درويش استشعار موضوعي في تشخيص المناقلة في عملية الاغتراب وجذور البطل المغترب داخل المكان واستحداث روابط دقيقة في التشريع والتحقق للوصول إلى عملية التغيير داخل النصوص الشعرية، وعلى ضوء منظومة الحوار هذه كان لدرويش حالات من التطابق الذاتي والموضوعي مع سعدي يوسف في امتزاج الوعي القيمي من منطلق أيديولوجي وشعري ، فكانت الفرادة في التكوين والبناء في أنموذجين يصلُحا أن يكونا لأزمنة متغيرة ، فكانت الإسهامات في بناء نص شعري مسؤول، ينطلق من مسلمات رئيسة وواضحة ضمن أيديولوجية اجتماعية يتمركز فيها المنحى البطولي داخل المكان وبشكله الأسطوري لكل منهما في إطار حقيقة موضوعية تدخل في رهان الإبداع الشعري، فكان السؤال عن " **الوقت والثورة**" وكان الجواب هو الاغتراب داخل المكان وهو المحصلة داخل عمق ذلك التأمل الذي يفضي إلى التميز في الأداء الشعري والنقلة الشعورية نحو المعنى الدقيق للبطل المحاصر داخل المكان وهو يقطع اللحظات المركّبة في اللغة والصورة والمعنى وفي ذلك الارتباط بين الماضي والحاضر. هكذا تتشكل اللحظات الترميزية في الوقت والثورة وهي مزية جدلية تنتصر للمعنى الدلالي وموقفه العقلي الذي يفضي إلى عملية التغيير. هذه الدراسات التي جمعت الشاعرين الكبيرين سعدي يوسف ومحمود درويش تعبر عن تجربة حسية في التأمل الشعري .

علاء هاشم مناف



الرؤية الإيقاعية

عند سعدي يوسف





الرؤية الإيقاعية عند سعدي يوسف

إن منطق النظرية الشعرية يتولد بتضامن النقائض في حدود نسبيتها، لتفسير الجوانب التي تفعل التفسير المعرفي للنص الشعري وهي تشتمل على الصيغ العلائقية والطموحات التي تكون العملية الصورية في إطارها التجاوري وحيث الصيغ والموضوعات المباشرة وغير المباشرة وهي الاستجابة الفنية لخواص النظرية.

فالصياغة الإبداعية والتجديد الذي يتأكد صعوده الخاص والعام، وهو المحور المتعين في إطاره القانوني الذي يحكم النص الشعري بشتى الدلالات النظرية، وهي التي لا تنغلق على المدلول الاطلاقي. والشاعر (سعدي يوسف) وضّح عليّة النسق الشعري في إطار من الوعي الفكري وثبات الدعوة الشمولية والاستجابة المباشرة التي لا تقبل التراجع في صياغة منطق نظري للنص الشعري، الذي يستجيب لعمليات التغيير، من منطلق الوعي المخالف للنظرية التقليدية في الشعر ولذلك تضمن المنفى عند الشاعر(سعدي يوسف) شبكة من التعالق والعلاقات والقوانين من حيث توافر النظرة المتطورة وعلاقة الحياة بشكل مباشر لتغيير (الزمكان) بقوانين الكشف للأشياء وإعادة ترتيب وتركيب القوانين المطلقة، ومعرفة الأصل المطلق(كما يقول نيتشه) فالحلم في خطابيته القيّمة يضع الوجود تحت سيطرة العقل الجمعي للذات، وبالتالي يضع الوجود الكلي في خطابية قيمة.

في زاوية
تحلُمْ
ينتفضُ الهُتافونْ
عنكَ
وينهشك البيروقراطيون السفلة.
لكن عليَّ بنَ محَمدْ
بكتائبه الزنجّية
ينهضُ بين العِرقَ وبين العرق
(قرنفلةً مشتعلةْ)

إن [illegible]رة الحيوية لهذه الصورة، التي تؤكد الكثافة والدقة وهي تضيء المساحة الدقيقة للنص، وتصور الآفاق التاريخية بحيوية الفكر المعاصر، في الظاهر والباطن، وهي تؤكد كذلك، المعطيات النفسية في التحليل للصورة، والكثافة الحضارية التي تتحرك فيها. ويأتي الهتاف الخطابي الذي له، قيمة الشعار فهو البنية للصور الشعرية في المفهوم النظري، ولاستيعاب القيمة الاستعمالية، وضمن معياريتها التقريرية، والتصويرية، حيث تحرر العمل من الخصائص الاستلابية، وتوصل النص إلى الإفصاح عن المعنى الفكري والتاريخي، والمستوى الدلالي، وهو البعد البنيوي للنص، وهو الصورة الدقيقة لقيمة النفي الضمني وهو التقرير الرئيس للمعنى، ويبقى نتاج العمل في النص هو انهيار القيمة المنحرفة.

وترى هذا الملمح الجمالي، عند تناغم، هذه العناصر، ونهوضها. لتعميق البنية الفنية للنص، وأحكامه من الناحية الجمالية ليأخذ مداه، في الفضاء الناهض، في القصيدة ليكون استقصاءً ترابطياً، واستنتاجاً للصورة في القصيدة، ليكون استقصاء للعملية الشعرية حتى تكون في مستوى فاعليتها (السيكولوجية) والدلالية ويتعمق الحوار في النص، في تناغم خفي في القراءة المعمقة للنص والقراءة للنص لا تأتي من درجة الصفر لذلك نرى ملمحاً جمالياً متجدداً وقائماً بين النص والقراءة.

أنه اليانسون الطريّ

أرضنا القروية،

أسنان أطفالنا والذهول البهيّ.

في الوجهة الثانية من هذا الملمح قائم وفق العلاقة، وأن آخر طرفي العلاقة هو التغيير.

أي جذرٍ سينقضُم؟

والموتُ واليانسون الطريّ

قريةٌ للطفولةِ

أو جرعةٌ للذهول

إن عملية الترابط والاستنتاج للنص الشعري تأتي عن طريق القراءة وهي التي تعيد تركيب الدلالة عقلياً في العملية الجمالية وعلى المستوى (السيكولوجي) و(الوظيفي) وإن الحيوية في النص هي القدرة على كشف ترابط الأنساق وتجاورها وحركة عناصرها وأحد ارتباطاتها وهي تتولد على شكل أنساق، تنهض بالبنية على مستوى الصفاء والنقاء.

أين التقينا بهذا الفتى؟

أيّ ماءٍ سقانا، ،

أي خبزٍ أكلنا معاً، .

أي عشبٍ يعلمنا كيف نحزم ثم نرحلُ؟

من خلال هذه الوحدات، يتم تحديد الفاعليات المعنوية والوظيفية وعمليات النفي في العملية السيكولوجية؛ ففي البداية تم تقدير التعبير الشعري بإتقان والثاني بالتعبير الطبيعي المخزون، والثالث بالعطاء الذي يمثل الدلالة التي قصدها الشاعر، باستخدام هذا التعبير الوظيفي، هناك محور الخلاص في الفتى ومحور في الماء، باعتباره مادة الحياة، ومحور في الفاقة والطعام والعشب والرحيل، وهي مستويات، من التواصل وإن بدى فيها تناقض ضمني فهي بالمحصلة النهائية علاقة تناص ضمنية داخل النص الشعري، وفضائه الذي هو وليد التناقض من الأفعال والعلل والمعلولات.

في الحياة التي لا تمسُ التويجاتِ

سافرت عشرين عاماً

كنت أرقبُ ما يصل الريشَ بالقلبِ

والطين باللؤلؤةُ

غير أن التي كنتُ سافرتُ فيها

والتويجاتِ

في إطار المنهج (السيكولوجي) هناك عمليات من الملابسة ، والتفاعل وعلى كل المستويات وحركتهما ، وفي البنية للصورة النظرية ، وفي اختيار المشبه به في إطار من الأنسجة الدلالية المتقدمة والمرتبطة بهذه الوحدات التركيبية نلاحظ التراكيب في النص.

(في المياه – والتويجات) وهي جزء رئيسي من عملية النفي الموضوعي إلى إن فاح عطر الوردة في الغربة (الريش والقلب) ملتحم بميسمها ، بعد أن فاح عطرها وشذاها ويوحي الطير باللؤلؤة ، بذات المستوى من الرؤية ، ويشد الأول الثاني في الاتجاهات والدلالات، وذلك من خلال الحقل الواسع وكأنه مصدر لمصهّر من الياسمين للمرئي في عالم الواقع. فالحبكة والنغم الدرامي، يأتي عبر التحولات في النص الشعري وهي المفردة ، وهي المستوى الأول والثاني فليتحم وينعكس بدلالات يعاد خلقها من جديد بمفردات حية تتحرك داخل النص وبشك متميز .

للهدوء المبارك

هذي الخطى الملكيةُ

والشرفة العالية أبصر في نبضات الحديقة

دورة النمل

أو ذرة الجلْنَارْ

غير أني إذا ما تولى النهارْ

أرتقي بالنعاس الذي لا يفاجئُ

أو بالنعاس الذي انتقي

بشرفة عاليةْ

عبثاً يستريحُ المحاربْ

إن الدراسة الدقيقة للبنية الشعرية في عالم يهبط بمستوى الصورة، فهي المفتاح الرئيس لمستوى الإيحاء، والمستوى الأول فيه يكون إيحاء لكافة المستويات، ذات النفس الصوفي المتشابك(بالرائحة – وبالموت – وبالحياة) فيأتي النص مؤلفاً من خلفية، وكتركيب مكثف في سياقات متشابكة لصيغ النظرية، وهي التي تشكل اللحظة الحاسمة في كثافة التعبير، ووضوح الصورة الشعرية المشحونة بالمركبات(السيكولوجية) والمسحة الصوفية باعتبارها أحد العناصر الفاعلة في بناء النص الصوفي. وبالبنية التي توضح الهوية الشعرية عبر الصور المركبة. وحيث نحدد هذا الاتجاه، يمكن أن نضع في حسابنا، تركيب الصورة الشعرية عبر قرب المسافة بين التشبيه والاستعارة وهي عدة تساؤلات قامت على عدة حدوس متعددة من وعي مختلف ومتعدد واضح الأدوار في صياغاته وأبعاده مثلت الصيغ الجمالية ذات المعنى العقلي في البنية الشعرية.

تبدو المنائرُ غير ما ألفَ الهواء

أهِلّةٌ في الأرض انشبتِ النهاياتِ الدقيقة.

إن منظور التولد للعناصر والعلاقة بينهما تخضع لعمليات الانفعال، يأخذ جانبها العاطفي– كما يقول برجسون – وهي عمليات اهتزازية وفي العملية الثانية تحدث عملية تصور وهو نظام غير ثابت والزمن يأتي مفهوماً مجرداً والوصول إليه يقع ضمن مفهوم التزامن ذات المستويات الاجتماعية والعقلية، وهي تظل حاضرة من غير انفعال لكنها ترتبط بالحدس الانفعالي الذي هو السبيل إلى الحالات المطلقة وهذا يحدده المنطق الزمني الناضج والعلاقة بين عناصره وهو بالمحصلة النهائية استنتاج مجرد.

إن العودة إلى هيكلية الحكاية يعني العودة إلى المسافة – الزمكانية – فرسم المرحلة التاريخية والواقعية، وتضع النص في زمن متطور من النمو الفكري لتنهض في فضائه النداءات ولينهض في سديمه معراج الأرض في صيرورتها لتكون علاقة وشعوراً يؤكد التجربة المباشرة في عملية التطور الزمني التاريخي، وهي

بنظرة واسعة أو النظر إلى هذه النصوص التي تتكون في أزمنة متقاربة وكأنها خطاب تاريخي:

أيها الساعون كالحيّات جاءت ساعة الصلوات اختبؤوا ، ،

وفي الصحف التي سطرتُم اختبؤوا

وفي الكتب/ المقاهي/ المشرب/ المبغى / النخبة / البترول/ أرداف النساء/ مدرسة التجسس/ غرفة الاعدام /

قديماً فرق (كولردج) بين الوهم والخيال، فالتقسيمات قامت على التسليم بالقدرة على صهر كل الانفعالات والإدراكات وكل الحدوس في بوتقة واحدة لتقديم صورة متلاحمة تعبر عن حركة الانفعال والعلاقة بين النواظم بانتظام عناصر ومفاهيم هذه المداخلات وتحديد المنطوق في النص والتفاعل مع وعي العلاقة النصية عبر المزاوجة والفعل الموضوعي من إطار ومنظور فكريين، أو في إطار نظرة أخلاقية، فتموت الإلهة في المقاهي والحانات وشقة اللوطي مفتوحة للخائفين والصحف على صدر صفحاتها الأولى تنعى الوطن المحكوم بالاعدام. إن الاستعادة لأفق الدلالة، هو معيار مثالي، .لقد فقد (نيتشه) أفقه كون أن النهاية واضحة. إن إله (نيتشه) يموت لأن المعارف لم تعد تحتاج إلى الخلود.

في كل الذي أحببتم ،

اختبؤوا

لئلا تبصروا وجه التي اغتُصبتْ

وقُطع جسمها قِطعاً.

إن النص في كشف حضوره الفكري، من علاقة النص بالبنية والمرجعية للواقع الاجتماعي، من حيث الموجودات ومن خلال الجسور الفكرية والنفسية، .حيث الحضور اللغوي والفكري والاجتماعي، والصياغات المتكونة أصلاً من تركيبة الموجودات وأواصر الأشياء الدقيقة التي لا تظهر إلا للذين يمتلكون الرؤية والأداة والكشف عن هذه العناصر من خلال مركب النص وما يحويه من

معانٍ، ورموز، وعلاقات، لتتحول إلى مادة حية وأجسام مادية حاضنة للتقييم الدلالي والفكري.

(تلفزيون)

يتحدث عن تل الزعتر

ويغني للفتيات الشبقاتْ

وللغلمان بحانات النهرْ

إن فعل التعبير هو التعبير عن الموجودات الموضوعية وليس الحالة الذاتية، بل القيمة الفكرية والخلقية، وهي الصياغة والتركيب المتحول نتيجة تحولات كيفية، من المسؤولية إلى الكلمة، إلى التركيب، والصياغة المنهجية القواعدية لانسجام الحالة المادية الحية، وبذلك، يؤكد(الشاعر) دلالة منهجية للرؤية في الخطاب الشعري وللتركيب الجديد لتحديد وتكثيف رؤية مختلفة في الفضاء الشعري خارجة عن المألوف، ولتثبيت الصياغة التعبيرية الصحيحة التي تكّون مسار المواقع السياسية الثابتة في النص.

(المدينة)

يسقط تل الزعتر

في صرعات العرق الثلجي

وينهض تل الزعتر

في الشبق الباحث عن شفة عاهرة

في آخر الليلْ.

عنوان الدفن، يسقط هذا الكون الفكري ينهض ليسقط باتجاه عامودي في التركيب، وأفقي باتجاه التعبير اللغوي، وينهض في صياغة التعبير الاجتماعي، لينهض السوسن، من على (مسلة الأشرفية) ويتصاعد النسق التصويري نموذجاً مجرداً جمالياً.

يطرح الشاعر رؤيته إلى القضية من خلال مستوى جماع العلاقة الإبداعية، وصياغة رؤية فكرية إبداعية تستعين بجواب الإيقاع المأساوي لعالم يحسعد بشكل متلاحم، ويقدم رؤية دقيقة للمناقلة بالمتشابهات التوليدية، فالشاعر اختار المناقلة بمستوى البنية التصويرية للفضاء الشعري، والشتاء الثلجي الذي غطى الأرض والنساء في آخر الليل، لكي يمتطي الجذور بحريق النساء والأطفال المشردين على مشارف الخوف لا مشارف الوطن، بل باتجاه الريح التائهة ويظل الصخر الأحمر ينتظر الفصول.

بدلاً من رايات الثورة

رفعوا رايات ذكورتهم

ثمة وقت للتحول، هل القرارات تطبقها وجوه وأيدٍ ثاكلة نعم ثمة وقت للقتل بطول وبشكل مستمر، وكذلك وقت الإعمار وسوف يكون وقت للثورة. حقاً لقد خبرت قرارات الثورة رايت الثورة، تأكل رجالها، ارفعوا رؤوس قتلاكم على أسنة الرماح، والبقية في خريطة الذبح.

إن عملية التراكيب في النصوص الشعرية تأتي عبر أنسجة اجتماعية ووقائع ملموسة باتجاه الرؤية الواحدة، الرؤية الفكرية المسيطرة بسلّم خصائصها التاريخية، والثقافية، وبنيتها الجمالية، إنها صوت الراوي، لتوحيد الأصوات والأقنعة، والنظرة من الوقائع الاجتماعية المخصصة لقيادة الشارع السياسي باتجاه التغيير.

(رقم بابلي)

تحت الأسوار ولدنا

وعلى الأسوار نموت

لم نعرف في بابل

غير القتل لأجل القوت

إن الصيغة الجديدة لكتابة النص الشعري وهو التحريض المباشر والمتحقق بالصيغ النظرية وهو الكشف الجديد للنص الشعري من خلال الموضوعات التي ترفع من شأن النص الشعري وتعزز منطق النظرية الشعرية.

وفي جانبها الأفقي الذي يتخذ النظرية هو الموضوع الرئيس والشاعر أراد أن يؤسس منطقاً فكرياً واجتماعياً لتعزيز منطقية النص عبر الرؤية الفكرية. نمضي إلى شوارع دهنية نصف مهجورة ونتصفح تاريخاً ينمو بحريق الأزمنة الفارغة، ولدنا وعبرنا، داخل عربات الحمل . ويوصلنا الخوف عبر شارع الموكب، حاملين جثث قتلانا في حوار مع أنكيدو ذو الصوت الواحد، لنحمي الحصن، ونقاتل الأعداء، قبل تناول الطعام، وقبل مجيء الدخان الأصفر ليملأ الشوارع .

إن بنية الراوي لعدة أصوات، وإيقاعات، متعددة يعطينا (ديالوك) جاهزاً في تشكيلة الأصوات الأفقية. (لأجل القوت) وهي بنية اصطراعية، راقية في عالم يأتي ويذهب.

(الجيكولور العجوز)
تتعثر كسرةُ الخبزِ في فمه الأدردْ
عود الثقاب يغور بكهفٍ في اللثةِ
ما أوحش هذه الليّلة
ما أوحش هذا الكرسيّ.
ما أوحش رائحة الأخشاب وقد نخرتها الأرضةْ.

إن العمل الشعري الحق، هو الذي يحدد مستويات عديدة في صيغ من التلاحم، في البناء الداخلي لتحقيق درجة عالية من قيمة العمل الأدبي، وهو المعيار من حيث ارتباطه بالأبنية الأخرى ذات الضرورة والمستوى فيما يتناوله صياغة البنية من منظور اللوحة (التشكيلية) وهي بقدر ما تنطوي على منطوق فكري يستند إلى مفاهيم الفن التشكيلي، فالمضمون في الشكل الأدبي يتحدد

في عدة اتجاهات وزوايا، فهو في النواظم الشعرية، كشف عن خواص واستيعاب ينطوي على صيغ استيعابية تحدد البنية النصية، وعلاقتها بالوعي الاجتماعي والفكري فهو الكشف المرتبط بالإدراك والحدس التصوري بتراتيب واقعية (وسعدي يوسف) أدرك هذا الموضوع عبر إدراكه للعلاقات البنيوية للمنطق الشعري وتلاحمه من خلال الالتزام بالواقع وتشخيص الخلل فيه. ولو فرضنا أن (سعدي يوسف)، يقول كلاماً آخر غير هذا الكلام، فهو من الناحية التشخيصية التعبير عن الهاجس الذي يصور عملية النفي الإنساني داخل الشخصية المراد تصويرها، أو الموضوع المراد تحديده في هذا الفضاء الشعري.

هذا هو ضوء غبش الشعلة الأزلية الأولى فوق الوجوه المتعبة، ويعد صمت الأزمنة، انطلاقاً إلى الأمكنة الآسنة، والصراخ في محاجر وكهوف الأصقاع التائهة، الصراخ والعويل في ليل الوحشة الروحية. إن الأمور المتعلقة بالزمن المادي الحاضر هو زمن متخيل أو عابر هكذا تبدو الأمور عكسية، فالمكان هو مكان النص المرتهن بالزمن اللغوي، والسردي، والدلالي، يقول **(أليوت) (في أرض اليباب) :**

ما من ماء هنا بل الصخر وحده

الصخر دون ماء والدروب الرملية

الدروب تتلوى في صعودها بين الجبال

وهي خيال صخر بغير ماء

لو كان ثمة ماء لوقفنا وشربنا

تتقدم الرحلة، في زورق سديمي(لهيرمان هيسة) في النصف الباقي من أوروبا لإنقاذها من الجنون، وحالة اليأس الوحشية عند صلب المسيح، ثانية في أبشع صورة عرفها التاريخ الحديث في التصوير والتعميد والموت عبر أسيجة الحياة، فالعدمية عند (نيتشه) مكتملة، وهي تمتلك تلك الدلائل الأساسية.

إن علم الحداثة المتقدم هو نداء إلى الانصراف والاستقالة [illegible] عند (هيدجر) بشكل بالغ البدائية وهو يتكلم عن ضرورة التخلي عن الوجود بوصفه (القفز إلى الأعماق) السحيقة.

إن الوقوف عند حالة التقنية لا يعني الاستسلام ولا تحفظ لقوانينها الثبات، فما هي التقنية؟ هي ليست شيئاً أصولياً، فعملية فهم الماهيّة هي وضعها تحت حراستنا، إننا مع النداء الذي يوجه المعلومات على شكل وسائل لتوضيح معنى الموروث الذي ننشده والذي تنتمي إليه التقنية الحديثة بوصفها الإنجاز المتماسك.

ثلاث قصائد عن الأشجار:

أيكون للأوراق أن تنمو بلا شجر؟

أو وريقة تلتم حول خطوطها

سرّيةً أولى؟

إن النص الشعري الأصيل كما هو معروف ينطوي على رؤيا دقيقة للمفاهيم الشعرية والقيم الاجتماعية الصحيحة والتضحيات والصعوبات التي هي حجر الزاوية في الأداء الإنساني، فالنص الشعري يحدد قضية الصراع عبر عناصر الجدل وقوانينه بوصفها، هي المحاور الرئيسة في عملية الصراع، وإن إدراك الطبيعة الجمالية لهذه الأحاسيس والتنوع المتلاحم الذي يركز على عملية البحث من أجل تأسيس دلالة إبداعية تعزز الأواصر داخل القصيدة، الشاعر يوضح، بشكل جلي الضربة الفنية في القصيدة، من خلال القصائد عن الأشجار.

أيكون الصوت العالي في أعماق الذكرى أنيناً في أحد الفراسخ القريبة سهول متناهية في الصغر تتفجر، تتصدع لكنها تلتئم بسمائها البنفسجية ويتغنى بالعشية بميلاد الحياة.

بين البيت والمقهى

وبين النار والجدران

نبضه خطوة أولى؟

النسوة العاريات، بنصف أغطية، ينثرن شعرهن، الطويل الفاحم بلون البشرة الخلاسية، وكنغم أوتار المغني في البار الخشبي المفتون باللون البنى نثرن العطر في الطرقات الليلية يضحك مبتهجاً للبحر سكون الماء.

وسكون البحر معلولاً

وقلتُ لعل غصناً ثالثاً ينمو

فيضفر كلّ أوراق الغصون شجيرة.

ويستمر الشاعر(سعدي يوسف) ببناء الأنساق الشعرية العالية، والتي تخللها إيقاع، بكثافة جمالية بعيدة عن حدة الرؤية في الصورة الشعرية، ويدل بدوره على قوة البناء والتنوع ويظهر الضعف في مستويات الإدراك للعناصر المضادة والسريعة، والتي تستبد بتأثيرها عبر مستويات عديدة من التنوع في مملكة الشمس، ضوء خافت، تظهر عيون الحكم المجنونة، والصوت، خافت في نشيد الروح، تجعل من الريح الميتة أضرحة تدب فيها الحياة، حتى ولو باعد الخريف الأغصان في تلك الساعة، إنها ترتجف بدقة كالملكوت عند المخاض.

والأوراق

والموت الجميل

تصنع أرضاً وأوتاراً ومملكة للموت، والبشر الخائفين من الخرافة.

إن عملية الإبداع، التي تكون متغيرة في استخدامها في عملية الوعي بدلالة المركزية في الإبداع، وهو السعي المتلائم، في وحدة منتظمة، من العناصر ذات الإنتاج الفكري بوصفه إمكانية صحيحة لخصها الخطاب الشعري، في جميع تجلياته وفي الكشف عن المسكوت عنه في النص الشعري.

المراجع:

ديوان الشعر، سعدي يوسف _ الجزء الأول.

رحلة في فضاء القصيدة دراسة في
(أوراق الزيتون) و(سرير الغريبة)
لمحمود درويش





رحلة في فضاء القصيدة دراسة في (أوراق الزيتون) و(سرير الغريبة) لمحمود درويش

إن التأمل المتزايد للوعي النقدي وآفاقه التي تربطه بموضوعات الأدب من حيث الإمكانية في إعادة الأفعال الناقلة للنص الشعري عبر علاقة جدلية بالتراث والموروث وإعادة إنتاجه وتأويله يفضي إلى حالة جديدة من الاستقراء ترتبط بالمستوى المتوازن من الوعي به من خلال الدراسة للأنساق المنظمة والتي تعتمد على التجربة الاستقرائية، وهذه الأنساق التي تكون علامة لفعل من الأنساق الشعرية المتباينة والمتفقة معرفياً تحدد المنعطف التاريخي من خلال إيقاع النظرية الشعرية وصفتها الدلالية، وإن إعتماد الدراسات النظرية على التجربة الاستقرائية إلى صيغ الدلالات والمجازات الصورية وعبر تراكيب جدلية تحدد صيغة السياق في النص الشعري من خلال النظرية التعبيرية يؤكد الاكتمال والقدرة والتفرد لتأكيد المنعطف في النص الشعري، باعتباره العمود للصورة الشعرية، ففي أوراق الزيتون عام 1964 يقول "درويش":

الزنبقات السود في قلبي

وفي شفتي، اللهب

من أي غاب جئتني

يا كل صلبان الغضب؟

إن هذا الانفعال يتحقق عبر تفرد في القيمة الشعرية وهو منظور لطريقة تؤكد عمق الانفعال في النص الشعري عبر أشياء يؤكدها الشاعر وعبر الماهية في تغيير الانفعال. و"درويش" يبحث عن القيم العلائقية للمعارف، فهو يؤكد المعرفة وتطوير ودراسة النتائج التي تصل إليها عملية الإبداع النفسي وتحديد القيمة في النص الشعري، فالفهم للدلالة الشعرية تأتي عبر الفهم للنص كحالة عمومية وحين يتم فهم الدلالة تفهم عملية الإيحاء لا المعنى الكامل.

بايعت أحزاني

وصافحتُ التشرد والسغَبْ

غضب يدي

غضب فمي،

ودماء أوردتي عصير من

غضبْ!

الصياغة الشعرية للصورة عند محمود درويش تأتي من البعد الذي يأخذ حجم الأشياء، فترى الفضاء في حدوده المتعدد وتراه يتشكل في صورة من التنوع والتموج داخل إشكاليات النص والصورة.

حملتُ صوتك في قلبي

وأوردتي.

فما عليك إذا فارقت

معركتي

كل الرواية في دمي

مفاصلُها

تُفصّل الحقد كبريتاً على

شفتي؟

إن فضاء النص عند "درويش" عالم من الاستقلالية يضيء اتجاهات غاية في الخفاء وفي إطار من الرصد الكافي والشمول لموضوع "الأرض القضية" وهو يقوم بتقديم معادلات نظرية داخل النص فتساهم الصورة في تطوير النص فنياً. فـ"درويش" يقوم بتعدد المناظر والمداخل والمقاربة للمعالجة من خلال الإيقاع في الخطاب، فالمعالجة البينية في تحليل أسلوب الخطاب الشعري تستقطب همومها على المفهوم في الخطاب فيصبح الخطاب مجالاً نوعياً لهذه المفاهيم.



عسل شفاهك واليدان

كاسا خمور،

للآخرين

الروح مروحةٌ، وهرشُ السنديان

مشط صغير

للآخرين،

إن نظام البنية في قصيدة "درويش" هي التفاعل بين الخاص والعام من منظور الحوارية عبر الخطاب الشعري، فهو المنطوي على الخاصية المشتركة في النص الشعري فجاء التفاعل في المنطقة الحساسة من التخصيص، كما أدى هذا الثراء إلى الصياغة الصحيحة فساعدها على عملية الوصول إلى مستويات تركيبية انتصرت للنص الشعري فأصبح المعنى هو الوجه الآخر للخطاب.

وضعوا على فمه السلاسلَ

ربطوا يديه بصخرة الموتى

وقالوا: أنت قاتل!

هذا الفعل الاتصالي له مغزاه المتحقق في الإيقاع يتميز بالجديد في نوعية الأفكار ليسيطر على المعنى من خلال وحدة الذات والصورة والشعار، فالهتاف هو الموضوع، والتفسير والشرح والمعنى يفتتح كما يقول "غودمان" ليقودنا إلى البنية.

هل يذكر المساء

مهاجراً أتى هنا، ولم يعد

إلى الوطن؟

هل يذكر المساء مهاجراً

مات بلا كفن؟

فالقصيدة عند درويش" قد تجاوزت المناهج التقليدية المعروفة، فأكدت القيمة الجمالية للنص في الصورة والظل والوعي لصيغة الخطاب، وتجاوز الصياغات غير المتجانسة بما يحقق التناغم في الصورة الشعرية. فالقصيدة عند "درويش" تنمو من خلال الهزات الاجتماعية والسياسية العنيفة لتعتمد الإدراك والتلاحم ودرجة الموازنة من خلال مدلول الرؤية، و"البياتي" عبر منهجيته وتجربته الشعرية الكبيرة حدد الخاصية الدلالية والإيجابية والذهنية، حيث أكد هذه المنهجية في إطار النفحات لعالم نصف مشلول ونصف ميت فالعودة إلى مناهج الحياة عبر القص الحياتي وحتى التاريخ والأشياء شكل أصنافاً من الخواص لأطر طبقية منحلة و"أباريق مهشمة" و" البياتي" يتخذ منهجاً في تجربته الشعرية باستخدامه الصورة المجسمة ليضيء أكبر مساحة من النص والحياة وقصيدة "انتظار" تعد أعمق قصائده غنائية وهي قصيدة تأخذ مساحة كبيرة بين النفي والمنفى والطفولة.

صلي لأجلي عبر أسوار

وطني

الحزين الجائع العاري

وعلى رصيف المرفأ انتظري

يا كوكبي الساري

أما في قصيدة "اباريق مهشمة"، فهي تحديد مجال المنظور في القصيدة من خلال مفهوم الأنساق ومنظور الحوار ذي المفهوم الزمني الصامت.

فليدفن الأموات موتاهم

وتكتسح السيول

هذي الأباريق القبيحة

والطبول

إضافة إلى هذا فإن البياتي واضح التأثر بمنهج "اليوت" بالنسبة لمفهوم الرؤية والبعد، فكان البياتي يجمع مقطعاً واحداً في قصيدة واحدة كما يقول

الناقد "عبد الجبار عباس" يأخذ عبارة [illegible] وشعراً من المتنبي ورمزاً من اندريجيد، هذا إلى جانب مثل شعبي وخطبة للإمام علي. فالنسق التصوري ليس مجرداً من المدرك من الأفعال فهو تطور لصيغة "هيغل" عن الوحدات الذاتية والتي تفضي إلى نزعة تجريبية في التفاعل المتوازن بين أطراف المنهج في هذا الإطار يكون مفهوم الرؤية لعالم يعيش البعد المفهومي لمنهج البنية. يقول "وليم بليك" في قصيدته زواج الجنة والجحيم:

قُدْ عربتك ومحرائك فوق

عظام الموتى

إن من يشتهي دون أن يفعل

شيئاً إنما ينتج الطاعون.

فالبنية عملية توازن داخل الإشكاليات التاريخية، وهي لذلك حالة من السكون تفضي إلى أبنية متغايرة. يقول درويش في غنائيته :

أ تعلم عيناك أني انتظرت

طويلاً

كما انتظر الصيف طائرْ

ونمت كنوم المهاجر

إن الرؤية جدلياً عند "درويش" هي الاتصال بإشكاليات وظيفية عبر تحقيق من التعاون والتوازن، إن نظام القصيدة عند درويش هو منطق ينهض ليؤكد الصورة والتعبير بشعرية الصورة.

لماذا نفتش عن أغنيات

البكاء

بديوان شعر قديم؟

تأتي الموسيقى عند درويش لتحدد المنعطف في بنية النص الشعري، فالعنصر الرئيس في بنية النص عند درويش هو الرؤية والصورة التي تضيء أفق النص الشعري وهي المنطلقات الثنائية في فكرة درويش.

وعناق البحر والأفق

الرحيبِ

فإذا اشتد سواد الحزن في

إحدى الليالي

أتعزى بجمال الليل، في

شعر حبيبيَ!!

فالإيقاع الداخلي عند درويش يشكل العنصر الموسيقي ويكون أحياناً بديلاً عن العنصر الرئيس.

وإن ما يولد الموسيقى ليس التفعيلة وأنواع التشاكيل لها بل شحن أجزاء عديدة من العناصر الخاصة بالتشكيل كأنها متولدة وحاضرة به وبالتراكيب اللغوية حين تكون بأنساق وموازنات مقطعة، والتكرار يكون على شكل توظيف رئيس لتأدية الدلالات وكذلك التوزيع والنغم يكون على مساحة القصيدة بهدف إيحاء دلالات محددة التدقيق في تشكيل الألفاظ وجرسها والتدقيق في مجال الموازاة بين مفرداتها.

سجل

أنا عربي

سلبت كروم أجدادي

سجل، برأس الصفحة

الأولى

أنا لا أكره الناسَ

ولا أسطو على أحد

إن المنطق الشعري عند درويش يا[illegible] الموازاة في السياقات والاغتراب والغربة والعدوان، وسلب الهوية يأتي من سرقة الكروم والتاريخ وتشويه الحقيقة، الموروث الذي ورثه من خصوصية مكان الكروم وحب الناس وحب الأرض.

جذوري

قبل ميلاد الزمان رستْ

وقبل تفتح الحقبِ

وقبل السرو والزيتونْ

وقبل ترعرع العشبِ

فالقصيدة تأخذ امتدادها في الصوت وأبعاد التصور الحسي والذهني والزماني بواسطة الموسيقى الداخلية ثم توليد الموسيقى داخل مساحة القصيدة رغم إضاءتها من خلال التقنية العالية في اللغة والدلالة لتوليد اتجاهات الأنساق عبر النسيج الجمالي وما تعلق بالتفعيلة والموروث والعناصر الموسيقية وإيقاعها. نقول إن لكل نص له مكوناته وأسسه التي يقوم عليها. إن الفعل العلائقي للنسق هو من اكتشاف اللحظة التي فيها الإيقاع شكل التوتر المتصاعد.

هناك شعرية تخلو من المنطق الشعري وهناك نص شعري جميل لكنه يخلو من الشعر كما يقول "دي بوس". ولنقرأ ما جاء في قصيدة محمد الماغوط" بعد تفكير طويل".

انزعوا الأرصفة

لم تعد لي غاية أسعى إليها

كل شوارع أوروبا

تسكعتها في فراشي

في هذه القصيدة يلف لإيقاع القصيدة بالكامل ثم يأتي القناع ليضيف إليها جمالاً آخر، كذلك يتخذ الإيقاع الشكل المتوتر والعلاقة بالنغمات والمعاني، فيدور النص ويتحرك داخل هتاف يبدؤه بجملة: "انزعوا الأرصفة"، وهو

المشروع الذي يشكل حيزاً كبيراً في القصيدة، ويوحي الشاعر بعملية الرفض من خلال عالم مهزوم، فهو تجاوز للأشكال والقوالب الشعرية التعليمية في القصيدة الحديثة، يأتي هذا من تلمس التراكيب في المفردات والمعاني.

قولوا لوطني الصغير والجارح كالنمر

إنني أرفع سبابتي كتلميذ

صغير

طالباً الموت أو الرحيل

ولكن

لي بذمته بضعة أناشيد

عتيقة

من أيام الطفولة

أريدها الآن

في هذه القصيدة يؤشر أن مفهوم النسق هو منظور يتناقض مع المفهوم التقليدي، فإن مفهوم النسق يشمل المفهوم للنص وعلاقته التعاقبية من خلال الالتقاء بالحقل الدلالي وتنوعه داخل القصيدة، فالقصيدة هي تسام بحالة التطور من نسق قواعد النمو وتطور الأزمنة وعبر مخاض من التجربة وعبر تمرد وتسام جميل تجاوز كل القوانين في العروض وهذا ما أكده "موريس شابلان".

إن قصيدة النثر هي قصيدة حقاً، وإن إفشال حساسية كل واحد منها يمكنها فحسب أن تقدم الدليل على ذلك. إن النظر إلى المستويات في الأنساق يعطينا الزمنية الأشمل وخاصة في مستويات التغيير النوعي في الأنساق.

ويطالعنا "درويش" في مجموعته الشعرية، – وهي آخر مجموعة له – "سرير الغريبة" ومن هذه المجموعة نراه وهو ينشد الحضارة والتراث والعشق ونلاحظ المستوى المتوازي في الأنساق الذي يقدمه "درويش" وهو مستوى مهيمن على كل مساحة من مساحات الخلق الفني للشاعر، فهو يعبر عن استقلالية دقيقة في عملية

الصراع واحتواء المسافات على داخل بوتقة [illegible] الرؤية والصورة المناقضة داخل فعل الصراع، ومستوى علاقة الاحتواء فيه.

أنا آخر الحالمين وعبد

البعيد، أنا

كائن لم يكن، وأنا فكرة

القصيد

ليس لها بلد أو جسد

وليس لها والد أو ولد

هنا تظهر المسافة عند "درويش"، مسافة العاشق وهو ينعطف بالقصيدة بعيداً ليسقط عطرها فوق مساحات متعددة من النص الشعري. فالمساحة هي مساحة التاريخ العربي برموزه وموروثه ومكانته داخل حلقات الحضارة، إنه " الزمكان " والافتراض الدقيق للاتجاهات الأربعة.

تطرز أسماء خيل العرب

من الجاهلية

أو بعدها

بخيوط الذهب

هذا النوع من الفهم للنص وكتابته، هو الأصل التعبيري وهو عائد إلى المنابع الأولى من خلال الفهم لفعل الإبداع والتجذر من خلال الهواجس والأحلام والعشق للموروث، من خلال تأكيد الهوية لعالم يزداد قساوة ووحشية وغربة في "سرير الغريبة " سعي لتأكيد حالة الحياة من خلال الصياغة اللغوية ومعنى التولد.

من دون منفى

من أنا دون منفى؟

لا شيء يحملني أو يحملني

فكرة [illegible]ين : لا

سأفعل من دون منفى وليل

ولا وعد ماذا سأفعل؟

ماذا؟

سأفعل من دون منفى وليل

طويل

يحدق في المساء؟

يؤكد درويش في "سرير الغريبة" على الأسئلة التي ليس لها أجوبة. والفعل الشعري هو الوثيقة عند درويش، والذي يتعامل به مع الحقائق. وهو الرؤية لمعرفة دلالات العصر وغياب الحرية فيه.

ليلك ليلي يشع كحبر

الكواكب.. ليل

على ذمة الليل، يزحف

في جسدي

خدراً كنعاس الثعالب.

ليل يبث غموضاً مضيئاً

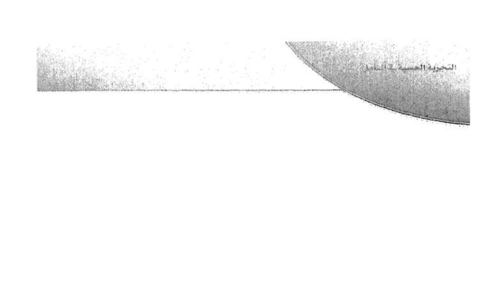
على لغتي

إن الغنائية في "سرير الغريبة" هو نشيد مدوٍّ، يوقظ الحاضر، ودلالاته العميقة، من خلال تجربة، تجعل عملية التغيير تمتشق الإبداع، ليكون الموقف والشكل الإنساني في عملية البحث، عن المنظور الفكري، الذي يؤكد خصوصية الانفعال في النص الشعري عند " محمود درويش ".

المراجع:

1. ديوان درويش، دار العودة، المجموعة الكاملة، 1979.
2. ديوان محمد الماغوط "المجموعة الكاملة".
3. السياب. عبد الجبار عباس، وزارة الإعلام العراقية، 1971.
4. سرير الغريبة، محمود درويش، 1999.

ملاحظة: نشرت هذه الدراسة في مجلة الرافد القطرية الشعرية التي تصدرها دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة في ملف عن الشاعر الراحل محمود درويش، العدد 58، يونيو 2002.



البطل الأسطوري في شعر

سعدي يوسف – ومحمود درويش

3



البطل الأسطوري في شعر

سعدي يوسف – ومحمود درويش

عندما تكون الخواص في خلق الدلالة الأسطورية للمنهج الشعري، في إحداثه ((للبطل الأسطوري)) في النصوص الشعرية المرهفة، وهي تحدث ضرورة منطقية – وحيوية في الأثر الحياتي الكامل، وعبر انبثاق متطور في (الصورة واللغة) فهي في مقدمة الحالات المتداخلة، في إنعاش التجربة المتمثلة بطقوسية ((شعرية)) كبيرة تبدو منبثقة عبر دوافع متميزة بحيوية تخلق، طروحات ((لغوية –وصورية)) لتجد في هذا المضمار، وثائق إنسانية لا تحصى، وهي تأكيد للحياة المشحونة، بخواص الفكر العميق ((للبطل الأسطوري)) الذي إليه يرجع الشعور في عملية الكشف عن الأوهام التي تتباين بالأفراد في الوقوف عند حافة المواجهة القيمة، وهي تطرق معنى الرصانة في ((منهج البطل الأسطوري)) وفي ((النواظم الفكرية)) المشحونة بالصياغات الشعرية – والشعورية والحدث في هذه المسألة من المسائل الجمالية، التي يعالجها المعيار الموضوعي في الصورة الشعرية، ونتاج محكم الأساس للعامل المتخيل، وهي المادة الرئيسة في الجمل الشعرية المنظومة، والاستعانة الدقيقة بالمحاكاة، والأفعال المنطقية بقواعدها الجمالية وبخواص الجمل الشعرية، وسياقاتها النسقية والفنية، بإطار من الوحدات الأدبية، وهذا تأكيد لخواص العمل الأدبي من ((مسرحية وملحمة)) في جهد من الوعي بالأحكام المتطورة، وفي صياغة للخطة المناسبة في استحضار الصيغ التجريبية، التي تشخص المنظومات الدقيقة، في التجربة المشحونة بالمطابقة الواعية في عمق التأمل، الذي يفضي إلى رغبات ذات علامات تشخص التنوع والاتصال في ((المغامرة الأسطورية)). وما بين هذه الحالات يكون الإيقاع ذا محصلات فاعلة في المعاني، حتى تكون مادة مهمة في إحكام الأدوات، وهي تنتج العمل المتميز في الأداء، وبشكل يكتمل في وحدة الناتج الكامل المتمثل ((بالنقلة الشعورية والشعرية)) وهي تفصح عن الجديد ففي تفسير المعنى الدقيق ((للبطل

الأسطوري المعاصر في الوعي الشعري، المتوهج في ((الصورة الشعرية)) الصادقة وهي تفصح كذلك عن التوحد، والتحليق المستمر في فضاء القصيدة، وهي تتمركز لتولد ((التناقض في المساحة التعبيرية)) وهي من أساسيات البلوغ في الأشياء والأسطورة اللغوية، كذلك مشكلات التأمل التي تتركز في المنطق الوجودي للأسطورة الشاخصة في ((الصورة الشعرية)).

لقد كانت خواص البطل الأسطوري، وعبر تدقيق جمالي في المسلمات، الرئيسة، وتحقيقاً للبنية في الكشف عن المداخلات والسياقات المعرفية في تشاكيل عديدة، لصفة غلبت على شاعرين خرجا من شرنقة النصوص الشعرية الجاهزة، وبنيتها المختلفة وهما ((سعدي يوسف ومحمود درويش)) يبعثان و وينبعثان في نواظم وانساق، تضمنت ((الثبات)) الدقيق في التجربة الخاصة ((للبطل الأسطوري للاثنين)) وفي بناء القصيدة الحديثة، وإطلاق الفاعلية الفكرية في تجربة تغتني برؤية شعرية، تتحرر من عبء الرغبة، وضغطها باتجاه النواظم التي تعطي التسامي في العملية الشعرية، وبإطلاقية دقيقة في صورة تحدد دلالتها المنهجية في الحوار إلى حد الروابط القدسية بين ((التحديث والتراث)) والتلازم الدقيق في العمليات الفكرية، وفي السياقات ودلالتها العامة، وتصور يحيل مرام اللفظ إلى أطرافه الحقيقية، لكي يحصل التواصل، في المعنى والبحث عن المراكز الدالة من حيث متطلبات الوقوف على المعاني - والصياغات التي تتطلب التشخيص الدقيق لميلاد التوثيق ((للبطل الاسطوري)) ((باللغة واللفظ)) ((والمعنى وأساليب الضرب)) من صيغ المجاز والاتساع الدقيق، في صياغة النص الشعري ((وتناص اللفظ)) في ((الدال والمدلول)) وهي تأتلف لتكوّن المنعطف المطلوب تحقيقه في العمليات الذهنية والتلازم المتعاقب في ((الأصوات والمعاني)) و((الصياغة والدلالات)) وحتى تظفر بالمعاني. وقد يحدث التصور للبطل في ((مرام اللفظ)) لإبراز حبكة المعنى، فالحصيلة للمعاني العامة تتطلب ((اللفظ داخل النص الشعري)) وبتناص يؤدي الغرض والفروض والمعاني.، وهنا تأتي مزية ((الصورة البلاغية)) للبطل الأسطوري عن طريق الوصف في المعاني، وطريقة النظم في صياغة الجملة، الشعرية في لفظ الدلالة واختلافها في

المواقع المحددة في ((تركيبة النص الشعري)) و[illegible] في معاني ((الفصل والوصل)) كما يقول عبد القاهر الجرجاني.

ويشكل المنعطف ((السيكلوجي)) في صورة ((البطل الأسطوري)) ليشكل عملية التسامي خالصة في شيء محدث من المسؤولية، لتؤكد جملة من الانفعالات في دلالة الصورة بدلالة المنطق الشعري وانبثاقه في آصرة في الحدود الخيالية، وهي عدة من السياقات الراسخة ((سيكولوجياً)) لكي تتحدد الصورة بمظهر ((اللغة المتركبة)) من عدة صياغات ((سيكولوجية)) في ((النص والتناص الشعري)) عند الشاعرين ((سعدي يوسف ومحمود درويش)).

وعندما تبدأ المخاظات في قلب المنعطف الشعري في دراسة ((البطل الأسطوري)) وهو يقطع في اللحظات المركبة في ((اللغة والصورة والمعنى)) وفي الارتباط بين الماضي والحاضر ((والحداثة والتحديث))، إلى حد ما قدمته الفجوات في ((دلالة الحس)) وصيغة الانفعال في إطار بلورة جملة من الإشارات التي تتداخل ((في تناص الكائن الأسطوري)) ليعود الحس الشعري وهو يعبر عن إشارة ورمز يتفجر في حاضر ((النص الشعري)) ليكون متسامياً في تناصه ((عمودياً وأفقياً)) إلى أن يتحقق الأسلوب الشعري بإطاره ((السيكولوجي)) وهو يرتقي ((سلم الصورة)) باستكشاف عدد المعاني الخفية ((لينسج البطل الأسطوري)).

وحين ينطلق ليستوعب المظهر المعرفي ((لسيكولوجية المعنى)) باعتباره وصفاً إبداعياً كامناً في ((تناصه ومكوناته)) الثقافية التي تتمحور بإيقاع يعالج منطقاً تشاركه حياته الإبداعية وفي تجاوز حقفته الكثير من المصادر وهي تنفرد بخواص منطقية، من المصادر تقوم بتفصيل الامتلاك لأنماط ولخواص تندفع في أنسجتها التحليلية وهي تفصل الشكل الأسطوري للمعاني (في النص والتناص الشعري) يقول سعدي يوسف:

منذ أن كان طفلاً تعلّم سّر المطر

وعلاماته :

[illegible] يهبط في راحة الكف

والأرض تقنط

والنمل كيف يخطط أرض الحديقة . . .

والجذر يهتز في سره . . .

والشجر.

منذ أن كان طفلاً ، تعلم أن المطر

حين يأتي رذاذاً . . .

فلا برق في آخر الأفق

لا رعد في القلب . . . لا موجة في النهر

ططططططططططط

غير أنك تعلم أن الحياة التي اتسعت

كالعباءة في الريح

سوف تسوق المطر

ليلة ، هائجاً كالجاموس . . .

سوف يجيء المطر

ولا برق في آخر الأفق

لا رعد في القلب . . .

لا موجة في النهر

هكذا نتعلّم

أو نتكلّم

أو ننتمي للشجر.

في العمليات التحليلية يكون الحدس لتراكيب ال[illegible] واللغات المتوقعة وغير المعتادة على وضوح التوقعات، بشيء من شرنقة الصيرورة، يترتب العالم الاسطوري: فوق جدائل البنفسج، وهي تعرف التجاوز وتشعر المسار في انطلاقة تفتش عن صيغة الاختلاف في الاستثناءات والقواعد ودون خلاف يقيمان في الندرة القائمة في عمليات التسامي، لتطلق الخواص للاستقطاب والانفعال يأتي ليؤكد السيطرة الكاملة لصيغة الأسطورة للبطل الذي سبق الصورة الشعرية في تفاصيلها يقول محمود درويش:

لو كان لي عودُ
ملأتُ الصمتَ أسئلةً ملحّنةً
وسلّيت الصحاب،
لو كان لي قدمٌ،
مشيتُ، مشيتُ حتى الموت
من غابٍ لغاب..
ماذا تبقّى أيها المحكوم ؟
لو كان لي،
حتى صليبي ليس لي
إنيٍّ له !
إنَّ الليل خيمَ مَّرة أخرى
وتهتفُ لا أهاب ؟!
يا سيداتي، سادتي
يا شامخين على الحراب !
الساق تقطع والرقاب
والقلب يُطفأ – لو أردتم –

والسحاب،
يمشي على أقدامكم،
والعين تُسمل، والهضابْ
تنهار لو صحتم بها
ودمي المملّح بالترابْ !
إن جفَّ كرمكمُ،
يصير إلى شرابْ !

الخطاب الشعري يفهم بحدوده وخارج حدوده، ويتم التواصل باستحقاق منفتح على العالم السفلي ليبين تجاور الأدوار (العلوية والسفلية) ليتألف النظم الذي جاءت منه حدود المعنى لسبيل لا ينبغي التفريق بينهما، فالخواص من حسنت ألفاظه وهضم معناه عبر السبل التي احترفها التفريق، فجاءت بإطار معين وهي مجموعة معان (تعصمك من الحيرة) - كما يقول الجاحظ - فهي الصدق في نسبتها في كل أحاسيس المفردات حتى ترشحت (قطرة فقطرة) بإحساس متميز ينكشف بوضوح ليعلو في فضاء النص، بعدها يخرج بشكل متكامل في حدوده المتواضعة داخل عدة من التفاصيل وهي مقاييس تضطرب بين آونة وأخرى، وبطبيعة الحال يحتاج البطل الأسطوري إلى عملية توثيق وتحديد المستويات ذات الانبعاثات المطلقة وبضرورات منهجية توصف عدة من الأغراض المتناظرة وفي تعريف الكيفيات لإثبات الأدلة في متون من الكلام يقع فيه النظم موقع الكشف عن الصورة (في مزية جدلية) تنتصر للمعنى في سلسلة من التنافر ليشكل المعرقل الأول في عملية الإفصاح عن شخصية البطل وهو يوضح الاستعارات والمجاز والمحسنات البديعية من حيث جريانها في اللفظ، وهذا الموضوع يفاضله الغرض في البحث ليكون الصواب وهو النسبة في إظهار المذهب الرئيس في خواص الافكار والطبائع التي تؤلف التصور في استرجاع دقيق للاستعارة واللفظ، وهي الدلالة في الإيجاز على المجاز.

في هذه الحالة يأتي موقع الصياغة وجمال النظام القويم والمعنى لتتوهج الشروط المركبة، والخلاف المستفحل في (العملية الجدلية) فالتشخيص يبدي الملاحظة ومن المؤكد في الوجوب أن يتم تحديد المنطق (السيكولوجي) باعتباره يبدأ بالمقدمة وهي الخاصية في إنجازات المعنى الكبير للأعمال والخواص المتحولة في سياقات تجعل عملية الوصف بالفرشاة وافية ودقيقة عند ((البطل الأسطوري))

كان سعدي يوسف قد استشعر هذا الموضوع، وتم تشخيص المناقلة، في الاغتراب، وتعميقه بشكل مباشر لجذور. البطل المغترب اجتماعياً دائماً في ((الذات والموضوع)) وهي حالات متنوعة تستفيق على رؤية أسلوبية جديدة بإبداع يتساوى بالحياة وبالصورة المستقبلية للبطل الذي يعيش داخل ((النص والتناص)) الشعري.

يقول سعدي يوسف

بين منزله في ((المعرّة)) والسوق
درب يظلله شجر مترب وشناشيل بيضاء
بنيةً كل باب رتاج،
وكل الكوى تستدق منها نهاياتها مغلقات عن النور
كلب وحيد
تكاد الرطوبة ان ترتمي حجراً في الرئات
الظهيرة واقفة
يعوي الكلب
يهدأ
من غصت سقطت ورقة كالحجر

فخواص النسج الشعري تبدأ باحتفاظ الصورة بمكنوناتها، فهي عملية إفصاح عن مكنون الخيال عبر الصورة المتحققة ذهنياً وهي مفاهيم لقيم الحرية،

فهي تبدأ بالمكونات المتعددة للأصالة، في استنطاق دقيق لخواص التناص، باستحكام جمالي غاية في التمثيل، والتناول المعرفي لخصائص المعنى الدلالي للنصوص الشعرية : وشعر((سعدي يوسف)) قابل للاشكالات والتحولات، بحدودها المتقاربة حيث استحالت إلى العملية الأسطورية وإلى تأصيل دقيق لمعنى البطل.

ولكن بقي ((درويش)) يبحث عن المنطق الاستدلالي في مشروعه الشعري الكبير باستحداث روابط دقيقة في عمليات التشريح والتحقيق لإرجاع موقف العقل إلى عملية التغيير في خواص النص الشعري وإعادة بنائه على ضوء الحوار الدقيق مع البطل الأسطوري. لقد ابتعد ((درويش)) كثيرا عن حالات التطابق، الذاتي في وحدة النص – والتناص، فكانت فرادته في عملية التكوين والبناء بنموذج يصلح لأزمنه متغيرة، وكانت إسهاماته في بناء ((نص شعري)) مركب من مسلمات رئيسة واضحة في أيديولوجيات اجتماعية تتمركز بالموضوع خارج العلّة بانفتاح ذاتي على ((التناص)) وبشكل خفيف، يقول ((درويش)):

ملّوحة، يا مناديل حتى

عليك السلام !

تقولين أكثر مما يقول

هديل الحمام

وأكثر من دمعةٍ

خلف جفنٍ ينام

على حلم هارب !

منفتحة، يا شبابيك حبّي

تمُر المدينة

أمامك، عرس طغاة

ومرثاة أم حزينة

وخلف الستائر، أقمارنا

بقايا عفونة

وزنزانتي، موصدة !

ملوّثه، يا كؤوس الطفولة

بطعم الكهولة

إن إدراك العلاقة الحسية، والتي تدرك معنى العلاقات بين منطق الأشياء في تمثيلها للجمال الأسطوري، وهو الذي يقرر الاحتواء لنفسه، في إطار الوعي بالذات والموضوع، وهي الحلقة المفقودة في فكرة الجمال، وما يوصله الإدراك من قيم واعتبارات وما يتأسس عليه، من احتفاء بالشروط الواجب تحقيقها وهي تستمد اعتباراتها من حرية العقل، التي تضع اللغة الاجتماعية في المصاف الاولى، لا مجرد سياقات خيالية خالية من الالتزام والتي يؤشرها ((مارسيل بروست وبرجسون)) وهي الدالة العقلية التي تتسامى مع الطبيعة، ويكون العقل في هذه الحالة، غير خاضع الى نسبية الحقيقة، فالعلة : تكون متوازنة.

ويضيف ((سعدي يوسف)):

فكرت يوماً بالملابس ...

قلت إني مثل كل الناس، ذو عينين

أبصر فيها شيئاً

ولكن مثل كل الناس، لست أريد أربع أعين

عينان كافيتان لي

بل ... ربما أبصرت عن شخص ينام الان

أو يخش انفتاحة مقلتيه

والحقيقة في إدراكها، هي في إدراك كنه الجمال الأسطوري للبطل، وهو يقف في الكلمة - وفي الجملة - ودون أن يقف عند موقعها ولكن في ذاتها وفي

ومرقبها السالم، وهو حكم بين النسبة والتناسب، بمعنى الإدراك للجمال في جرس الكلمة وإطلاقها بصيغة جمالية لا تحتاج إلى فضاء التأمل.

فالصيغة الجمالية : هي عملية توجد في الكينونة – وطريق التأمل يفضي، إلى برهنة للأنساق – والخبرة – والمدنية فالعلاقة في إدراك المعاني سيعطينا الموقف الجمالي للإدراك الصحيح ولموضوع التشبيهات، في صورة الوعي، الجمعي، حسب درجة الكمال الجمالي في صورة الأسطورة للبطل وموقعه من ((الحقيقة – والطبيعة)).

و((محمود درويش)) يستمد جمالية بطله الأسطوري من واقع يزداد وحشية بسبب الموقف الحاسم من الحياة، وتشخيصه الدقيق في الصرامة والتعقل وشد الأوتار برقة متناهية، ليبدأ العزف، ويبدأ النزال بمهارة الاثنين معاً؛ عازف يحاكي الموقف والحياة ومنازلة مستمرة على إيقاع الوتر، و((محمود درويش)) يبني موقفه، الفكري على خواص موقف البطل الحقيقي في إطار الحقيقة والطبيعة الاجتماعية.

كانت أشجار التينْ

وأبوكَ ...

وكوخ الطين

وعيون الفلاحين

تبكي في تشرين !

المولود صبي

ثالثهم،

والثدي شحيح

ذرَّت أوراق التين

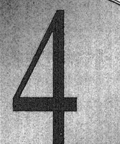
إنها الولادة – البطل – ومشكلة الاستحالة في نطاق البنية الشعرية، وهي ترشح الواقع لتمنحه ((ديناميكية)) وتوقف في معنى التسامي بالنص والتناص

الشعري، ليولد الحقيقة والخيال، بولادة متسامية عن [illegible] المرئية وإيقاعها. المتناوب في عمليات التأمل، والتعدد في المفارقات، وحدودها داخل هذا الشكل الموضوعي المتجانس، وبمستويات منفعلة تكتفي، بالنفور والتعادلية في علاقة، وتتبنى المنحنيات الدقيقة للبطل في استكشافية عبر بيان ((النص الشعري)).

المراجع:

1. ديوان محمود درويش، دار العودة.
2. الأعمال الشعرية لسعدي يوسف من العام 1952-1977، مطبعة الأديب البغدادية.

الظاهرة الصوتية الخفية
في شعر محمود درويش إنجاز دلالي





الظاهرة الصوتية الخفية
في شعر محمود درويش إنجاز دلالي

يبدو أن ظاهرة الأصوات الخفية في شعر محمود درويش تقوم على مفهوم مركزي في المنظومة الدلالية الظاهرية في الشعر، ويبدو من خلال المختصر الصوتي لتقاليد الدلالة التأويلية، وطريقة الفعل اللغوي ومقترباته بفعل التقريبية الدلالية وهي تتعارض مع البداهة في الشعر، ودرويش واضح اللفظ الشعري جعل له صوتاً ظاهرياً داخل برهان وظيفي إخباري عن بيان في توحيد الدلالة الشعرية والتمثيل للباطن الحضوري في نسج الظاهرة الصوتية الباطنة.

يقول درويش:

يْختارُني الإيقاع، يتشّرقُ

أنا رجعُ الكمان، ولستُ عازفهُ

أنا في حضرة الذكرى

صدى الأشياء تنطق بي

فانطق. ...

إن المعنى الموضوعي لمركزية الصوت الخفي قد تمركز في هذا الإنجاز الشعري، وحقق للفظ الشعري بمركزية الجملة الشعرية والتقابل في التدقيق الاشاري في تعريف للدلالة الصوتية في (يختارني الإيقاع) والعودة إلى طبيعة المعنى بافتراض لا يستقيم خارج حقيقة الدلالة الصوتية من حيث الوصول إلى منطق تأويلي في (آخي انا أختك الصغرى، فأذرف باسمها دمع الكلام) ويتشكل عبر هذا الفعل السيكولوجي الصوت الباطني وهي إشارة إلى تبيان التمثيل المتخيل في قوة الصوت الباطني وقد بلغ الحد السيكولوجي مبلغاً في التعبير عن الحاضر الذاتي للصوت الخفي عند درويش وهو يشير إلى اللحظة الشعرية لتتحدث عن حقيقة الإمكان في ذلك المعنى الحصري للصوت.

[illegible]ب الأم

يخفق بي :

أنا امرأة مُطلقةٌ ،

فالعن باسمها زيز الظلام

وكلّما شاهدتُ مرآة على قمر

رأيت الحب شيطاناً

هـذا التحـديث الشـعري في ظـاهرة الصـوت يعطينـا عمـلاً تواصـلياً لكـي تتحـدد القـرائن الدالـة علـى فعـل الوجـود الصـوتي الخفـي داخـل هـذا التمثيـل السيكولوجي، وهي إشارة إلى غاية الوعي التمثيلي لفعل اللحظة نفسها ، وهنا تستبق الخاصية الذاتية عند درويش حالة النضوج حيث يمسك الشاعر بالتشكيل الخـارجي للصـورة وإعطائهـا التعريـف السيكولوجي وشـكلاً مـن فضـاء الـذات والصيرورة الذهنية ليتبين الإيقاع الصوتي.

يحملق بي:

أنا مازلتُ موجوداً

وهو طرح تخصيصي بحكم حالة التمثيل المأخوذة عن المعنى ولكن على أسـاس معنـى الاستحضـار بعـد إعـادة توليـد الحضـور الصـوتي باعتبـاره محـوراً للاستحضار القائم على:

ولكن لن تعود كما تركتك

لن تعود، ولن أعود

وهـذا هـو التواصـل بـافتراض الحقيقـة الصـوتية وهـي شـرط لـذلك التقابـل التأويلي والفهم للصياغة اللفظية ، وهـي الأجوبة المناسبة لمعنى الإسناد في القول الذي بني على التشكل الآتي:

فيكمُلُ الإيقاعُ دوْرتهُ

ويشرقُ بي. . .

هذا الحد في فهم عملية توحد المعاني داخل [illegible] تفاعلي يتحدد في الفهم والتأويل وبعملية التطابق داخل بنية تحليلية بدلالة اللغة وحقيقة المواجهه في إكمال دورة الإيقاع وهو السعي فعلاً إلى تاكيد هذا الضرب من الأصوات الخفية وبإيقاعات تكشف عن أدلة تتميز بها لغة الشعر عند درويش، وهي تكشف سلم الأصوات على المستوى الجوهري أو على المستوى التمثيلي. والإشارة هنا تتعلق بالإشارة الفعلية لمنطق الحدث الشعري من خلال اللغة والصوت الشعري الخفي، فالتعريف بالمعنى عند درويش يتشكل بالزمن وبالنساء وهو تفصيل إسنادي تعريفي لحركة الأصوات وهو قابل إلى التعريف اللانهائي المرتبط بالإشارة (اللازوردية) لأنها أسانيد تتعلق بالمفهوم الحكمي وانتسابه إلى خاصية تعريفية أنثوية، فهي خارج الزمن التعريفي ولانها داخلة في اللفظ التحليلي الصوتي وهي تقع في تشكيلة المعنى الأحادي والمضغوط بمفهوم التحليلات المركزية للأصوات.

يقول درويش:

سوف يجيء يوم آخر، يومٌ نسائيّ

غنائي الإشارة، لازوردي التحية

والعبارة كل شيء أنثوي خارج

الماضي

إن العلاقة بين شعرية هذه الجمل الشعرية تكاد تكون مستقلة عن الخطابات الشعرية التي تحدث المعنى بطلب من حكم المعنى، فهي ليست بحاجة إلى التفصيل أو التحليل فهي تقع في الإشكالية النسبية اللغوية، فهي قابلة أن تكون عوالم صوتية إمكانية تحميها الضرورة، والصيرورة لأنها حقيقة شعرية باطنة صوتياً، وهي حقيقة تكتسب قيمتها من محيطها الاعتقادي، كما أنها تتضمن أسانيد غير تخصيصية ولا جزئية لكنها قابلة للتمفصل والتجاس الذي يحقق بالمحتوى وخلق صورة الأشياء الخفية، والانتقال إلى الحياة بحالة إسنادية

صوتية [illegible] فضاء الوعي الإسنادي و بقيمه متمثلة بالحياة المطلقة كما يقول درويش في هذه الأبيات:

يسيل الماء من ضرع الحجارة

لا غبار ولا جفاف، ولا خسارة

والحمام ينام بعد الظهر في دبابة

مهجورة إن لم يجد عشاً صغيراً

في سرير العاشقين. ...

إذاً هذه المقاربة هي من النسب التي تتجاوز حقيقة المفارقة اليومية حيث المعنى يكون أقصى من معنى ذلك التجاور اللغوي، فهو البعد الذي يندرج في سلّم الانتماء الفكري، والاجتماعي والسياسي، وهو الواقع المتقد المشتعل بالفعل المنتمي والمستند إلى رهنية تلك المقاييس والتي هي حكماً متغيرة بتغير الواقع الذي يتشكل.

بالاعتقاد والقيمة المعبر عنها بالوعي الفكري (وضرع الحجارة) هو التعبير الصوتي عن حقيقة الولادات داخل دلالة الثورة وهو التوسع في منظومة الدلالة الإسنادية التحويلية ودليل للانتقال إلى تلقائية التغيير بالصوت الخفي في موضع الرفض وبداية جعل الكلمة صورة وصوت لتعريف المعنى الشعري بقوة الصوت ودقة الإنجاز اللغوي في استخدام الأغراض التواصلية في (لاغبار ، ولاجفاف، ولا خسارة). من هنا ينطلق نظام التمييز في النص الشعري عند درويش وهو يعين سلم التواصل الفعلي للغة والتمثيل بالمعنى ، ويأتي التراكم في الخصائص في تشكيل الذات الشعرية ضمن إطار الواقع السيكولوجي وحاول درويش أن يعبر عن الواقع القصدي بشكل أنطولوجي والإقرار بمنظومة الاستكشاف اللاواعية من خلال الوعي اللغوي الظاهري وبالتشكيلة الصوتية التي تعكس الجد في بنية ذلك الحلم الصوتي الذي ابتدأ بالتركيب اللغوي الفينومينولوجي؛ وهو الإيحاء الذي يظهره درويش والقائم على المعاني المزدوجة ليعطي بنية منعكسة في المعطى الحسي ليكون القصدية في الحدث الشعري وبوحدة تجريبية لا واعية تقوم

باستبدال للعلاقة المتفردة، فالدال يتحقق رغم اختلاف القضايا التجريبية في النص الشعري. المهم يبقى الاختلاف في السمة التجريبية، بهذا التصور لبناء النسق الشعري الذي يتضمن الاستعارة في (الدبابة المهجورة) وهي استعارة شكلت قيمة دلالية غير حقيقية لأنها لم تكتسب قيمتها من الانتماء إلى المحيط الإسنادي اللغوي أو الاجتماعي أو السياسي، وفي هذا لم يوفق درويش في تشكيل هذا الانتماء بالاستعارة لأن أعشاش الحمام تبنى على الأماكن الآمنة. ثم ينقلنا درويش من الدبابة المهجورة إلى سرير العاشقين (إن لم يجد عشاً صغيراً في سرير العاشقين)، وهنا يتجدد موضوع استخدام الاستعارة خلاف المعنى اللفظي الضمني الذي حدده درويش، وخلاف المرتكز الصوتي داخل سياق النسق الشعري، يضاف إلى ذلك أن هذا السياق من النصوص الشعرية التي يفهم منها أنه لا معنى لجعل الحمام (ينام بعد الظهيرة في دبابة مهجورة)، ويتضح أن مركب الاستعارة داخل السياق الشعري أصبح مجرد حملة شعرية مخالفة فالمعنى يأتي متنافراً مع الاستعارة. من هنا يصبح الهدف من هذه الصورة الشعرية عند درويش غير واضح و بالتالي لم يتبين الهدف الحقيقي من الاستعارة داخل النص الشعري، وأن هذا الاسترسال الشعري لم تتأكد مبالغته أو مشابهة وإنما هو محض علاقة غير متناسبة ولا مناسبة داخل جدلية هذه الجملة الشعرية. من جهة أخرى فإن طريقة الإثبات اللغوية داخل هذا المحيط الاعتقادي يصبح ادعاء لأن الهدف هو إثبات (النوم بعد الظهيرة) هل يتشكل نص شعري إسنادي يستعيد المعنى ؟ لأن الدبابة مشروع للقتل والاستعارة هي تشكيل للمعنى الإسنادي في النص الشعري، فالاستعارة كما هو معروف ليس التقدير في عملية النقل بل هي تشكيل معنى الاسم للأشياء وهي من أوجه الدلالة على تشكيل الحدث الشعري، وأننا في هذه الاستعارة للنص الشعري لسنا مقابل حركة نص شعري متمايزة إنما إزاء حالة تفاعل جدلي هناك فقدان للمعنى الأصلي وللتفاعل داخل هذا السياق في الاستعارة وهو الجزء الفاعل في القصيدة والصيغة البلاغية عند درويش في (إن لم يجد عشاً صغيراً في سرير العاشقين). هذا الإحساس في التصور يعطينا معنى استنتاجياً لفظياً ويؤدي إلى غياب المشبه ولم يدخل في حقيقة المشبه به، من هنا

يصبح [illegible] المقدر للاستعارة هو غير محيطه الفعلي ويتم استبدال (الثاني بالاول) أي (الدبابة بالسرير) وهو يشكل التحولات الصوتية في الحدث الشعري، ودرويش مراميه متحولة أصلاً داخل تراكيب صوتية توضع العالم الإمكاني الخفي وتحمل تلك التصورات القابلة للتعدد ما دام الحلم أصبح هو المخاض في تكوين العلاقة مع الحاضر والمستقبل.

يقول درويش:

سأرسم للسنونو الآن خارطة الربيع

والمشاة على الرصيف الزيزفون

وللنساء اللازورد...

وأنا سيحملني الطريق

وسوف أحمله على كتفي

وهذه هي المصدرية النسبية فيما يتعلق بالعوالم الممكنة التحقيق، ودرويش يقوم بتخفيف العوامل الاحتمالية، وأن الدلالة الإمكانية مرتبطة بالجهد المحدث والمتصور في تعدديته للصوت فهو قابل للتصور والتعدد والافتراض داخل منعطف زمني يشكل فضاءه الصوت، والزمن يتشكل من تصورات وتفريعات في لا نهائي متماسك في لحظته وعوالمه الممكنة ولحظة تفرعه ونقطة التقائه في خضم من التصورات المشروطة وفي أحداث يرسمها العالم المتناهي في الصغر وهو جعل هذه العوالم لانهائية في الخصائص والتصورات الخفية.

قرب بئر الماء:

يا ولدي سأعطيك البديل

بعوالم لا تختلف ولا تستقيم الا داخل الزمكان، والمستقبل خارج اليقين والافتراض انطلاقاً من التجربة المرتبطة بالممكن والحلم وبحكم الاعتبار الفعلي فإنه ينعكس في الذات من الناحية التصورية وبالحتمية اللانهائية ينفتح الامتداد اللانهائي لتصبح الإرادة هي حزمة من العوالم الإمكانية بصدد بلوغ النهاية

التصديقية وافتراضاتها الفيزيقية وهي تقع في سلم التشكيل العمودي، وعليه يصبح الزمن الفيزيقي زمناً يدور باللاوعي، وتصوره ينفصل عن مظهره وأن إظهاره النهاية الممكنة للحدث الفيزيقي هي فكرة لتحصيل الترجيح باختيار ذلك التناظر الفيزيقي الخطي والذي عبر عنه درويش بافتراض العالم الخفي داخل البحيرة والذي يظهر يوماً بردائه الأبيض وينطلق إلى المسلة وفق برهان الحدث الفيزيقي.

يقول درويش:

وسوف أحمل للمسيح حذاءه الشتويّ

كي يمشي ككل الناس،

في أعلى الجبال...إلى البحيرة

هكذا يتشكل الخيال الشعري وفق بناء نظري وتصور يتعلق بالسمة التمثيلة التي تكشفت بفرصة تستجيب لعملية التواصل وبالقياسات الهوسرلية المتمثلة بالدلالة الصوتية العامة فيما يتعلق بعبارة (كي يمشي ككل الناس) وما يصاحب ذلك من تحولات في المعاني الفيزيقية في (وسوف أحمل للمسيح حذاءه الشتوي)، وهنا تأتي الملازمة المنطقية وفق تصورات عامة فيما يخص نظام التميز التمثيلي والصوتي وهي إشارة إلى البنية اللغوية وما يتعلق بالتواصل الإشاري في الاختلاف في الأصوات بالتمثيل والتخيل بالحضور الاختلافي للمسيح والتدرج في الإسناد والنفي الوجودي لحقيقة المعنى وقيمة الانتماء إلى المحيط الحياتي لأن المسيح انتماء لفظي يتحقق بالانتماء لحقيقة جدلية واقعة تقوم على منطق إسنادي متفرد ،والنص الشعري عند درويش يستحضر الرغبة الحضورية للعلامة واشتقاقاتها وللتمثيل والاختلاف وهو يؤكد تفاصيل العلامات وما يتعلق بفلسفة الحدس الكوني وحضوره الذي يكون التولد والتمثيل والاختلاف وجعل كل التحولات تتعلق بالحضور الشعري وفلسفة الإرادة وأصالة المادة الفيزيقية بكل مفارقاتها التاريخية، وأن ما يحدثه المعنى في النص الشعري يتعلق بالقدرة

المستنتج من المعنى القابل للتحديد والإحالة والانتماء إلى المحيط الفعلي للصوت وللجملة الشعرية وكذلك المحيط الشعري الذي يتقدر بزمكانية قابلة لحركة التأويل المتدفقة بالقيمة والانتماء إلى المحيط التقديري وباستنتاج دقيق للمحيط الفعلي للحدث وللخصوصيات والتفاصيل المحالة. ويمكننا أن نتأكد من ذلك الصوت الخفي داخل النص الشعري لدرويش.

يقول درويش:

قرأت آيات من الذكر الحكيم، وقلت

للمجهول في البئر: السلام عليك يوم قتلت في أرض

السلام، يوم تصعد

من ظلام البئر حياً!

وهنا يتشكل الكلام بألفاظ وأصوات ترجع في ترسيماتها إلى النص القرآني في سورة يوسف بإطار الإيحاء واللفظ والصوت الخفي من الناحية التحليلية يرجع بنا إلى العوالم الممكنة من ناحية تقديم المعنى الذي تشكل بالصوت الخفي للنص الشعري. إن قبول هذه العوالم يعطينا الانتماء إلى المسند اللغوي والبلاغي في تحليل النص الشعري، ودرويش حدد هذا الانتماء لهذا المحيط الفعلي للفظ والمعنى والصوت الخفي الذي حدد قيمة الانتماء إلى:

1- قوة الوعي التقديري للنص الشعري.

2- قوة النسج المختلف من تشكيل نص إلى آخر.

3- المظهر الخطابي والبلاغي والمطابقة الدقيقة التي جمعت حدود النص الشعري بالصوت الشعري بالصوت الخفي للنص القرآني.

إن العالم الشعري عند درويش هو عالم من التحولات الفعلية لعوالم شكلت قبولاً للوعي الشعري من خلال نفي الضرورة المحيطة ونفي الصورة المتحولة باعتقادات متقدمة في التقديرات والمعتقدات حيث المعنى الذي يشكل

قيمة الصوت المضمر في النص، يضاف إلى ذلك [illegible] الصورة التي تتأكد باللفظ والتي تحتوي الكثير من التفاصيل المترتبة لفظياً والقابلة إلى التقدير الإسنادي الذي ينتمي حسب درويش إلى المحيط الاعتقادي المتشكل أصلاً بالتدرج والاختلاف دائماً.

ثنائية التطابق في البنية لقصيدة (الأخضر بن يوسف)

5

ثنائية التطابق في البنية لقصيدة (الأخضر بن يوسف)

إن سياق التوتر في قصيدة (الأخضر بن يوسف) هي أنساق من كينونات لتصورات ورؤية انسانية ورؤية للمشاعر الدفينة لسياقات الحس والانفعال النفسي، وهي تصور زمنين متجاورين يطغيان على حركة القصيدة بشكل مباشر، فالمنهج في الإجابة على المعنى المرتبط بالفاعلية النقدية كما عند (بارت) فإن حركة القصيدة هي دلالة في بنية الشاعر الفكرية، فالرؤية عند الشاعر تنتمي إلى الثنائية المطلقة في تركيب الأوجه الثابتة.

الأخضر بن يوسف ومشاغله

نبي يقاسمني شقتي

ليسكن الغرفة المستطيلة

وكل صباح يشاركني قهوتي والحليب وسر الليالي الطويلة

وحين يجالسني،

وهو يبحث عن موضع الكوب في المائدة

حين تترك ثنائية التقسيم، في نقطة التقاطع (الشقة) في لحظة تتحدد سمات الهوية وصيغة الفعل المتوصد واللحظة الملتزمة في تشابك الأنساق في السياق المكاني في الموت والتوازن، والاستجابة لكل المجسات الحسية والدلالات التفصيلية، والإطلاقية في الصيغ الوظيفية لاستجابتين مطلقتين فالتوازن يعني التوحد في الرؤية الدقيقة لكينونة الثنائية متطابقة وتولدها المتميز والتقدير للعملية التي أكدها (جولدمان) في انعكاسات الواقع الاجتماعي وتطوره باعتباره نموذجاً تصورياً وإجرائياً لعمليات التحول في أكثر من محور باتجاه التصور الثنائي، وشمولية الغرفة المستطيلة والمشاركة بمستويات التعدد، في المحاور والبحث عن البنية المتجاورة وراء المحاور المتباينة.

وكانت فرنسية من زجاج ومعدن

وكانت ملابسنا في الخزانة واحدة

كان يلبس يوماً قميصي

وألبس يوماً قميصه...

لكنه حين يحتد

يرفض أن يرتدي غير برنسه الصوفي

يرفضني دفعة واحدة

ويدخل كل المزارع!

يحرثُ

أو يشتري سكراً

أو يقول العلامة

ولما التقينا على حافة البار

أخرج من جيبه زهرة وانحنى

إن دراسة الأساليب المنهجية في الشعر الحديث والتي تتخللها التصورات الاجتماعية وشمولية التراكيب الاجتماعية في القصيدة والتي انعكست عبر ثنائية متولدة بشمولية هذا الازدواج يعطي للقصيدة الفعل العيني، إضافة إلى طبيعة التقاطع في الخلق الفني يفرز عدة ثنائيات متضادة جوهرياً وهي تتحرك بشكل فاعل، حتى في عملية انقسامها داخل هذا الامتداد والرفض، وحين يصل التصور إلى حافة هذه الثنائية تبدأ الرحلة المزدوجة في الانطلاق العام، فهذه الرؤية تخلق انفتاحات وتكشف عن مكنونات، ذات، تردد، وانفتاح وانغلاق. فالشاعر بعمق هذه الرؤية والتصورات، من خلال منطلق إطلاقي يتجسد في العمق والنزوع الإطلاقي وتصبح الثنائية المزدوجة والمنفتحة والالتقاء عند المنعطفات الخاوية، وهي تعبر عن منطق هذا الانعطاف، في تبلور الصورة، في بنية من اللين.. والعمق والتعبير الطاغي في تحريك المغلق بالوردة في هذه الحالة تجعلني

أكثر اقترابا، من ممالك الجن أي ضوء أي شمس، دا[illegible] السلام شهد الصباح من العيون العسلية، ألقت السلام، في حضرة الصباح الجميل.. إنها ابتهالات في نشيد الريح.. يتصل الكوكب الذي في غرفتك المستطيلة في هذا الزمن وهذا الشاطئ، وهذا الواد، نتلمس سر الكلام.. كنا واقفين على ذلك المنحدر الجميل كنجم خلد، منذ زمن طويل.. وهي الفرنسية، بشفاه وردية.. لو قبلتها لرفعت كل الصلوات للحجر المكسور للعيون هناك.. هي ذي الأرض أوثان متحجرة تستقبل الأشياء كنجم غاب في العيون السود في وادي النجوم الخاوية.. الأفلاك مكسورة في ممالكنا.. كنا.. نتلمس الطريق مندفعين، في هذه الممرات، بين الرغبة، والقدرة، والرفض والإحساس، والاستجابة هناك حيث الشجر الأخضر، وانسياب الينابيع فهل من شيء بعد ؟ إنك تترع الكأس عباً من مرارتها لأن الزمن واحد وليس إلا المكان دوماً وبابتهال النبي.. علني أطير بأجنحة جبريل وأضرب الهواء الذي هو الآن، أصغر ذرة من القيمة ومتقطع بحرية الريح البيضاء.. والريح وحدها هي التي تحمل رذاذ المطر إلى القبور المكشوفة، والمفجوعة بسيدة الصمت الممزق داخل الغرف المستطيلة.

هامساً إنها لي ... أتيت بها

عبر اسوار (وجدة) حيث الحدود

التي ماتزال معارك.. لكنها

ويقدم لي زهرة الآس ... ملك

لك الان.. افعل بها ما تشاء

سوى أن أراها بجيبك ذابلة ...

آه، وجده، وجده ... إن طريق (الصخيرات)

يغلقه الجرسُ الملكي.. آتيت بها

من هناك، وخبأتها بين جلدي وأحذية

الحرس الملكي التي أثقلتها المساميرُ

يكشف في صدره مسرعاً، ثم

يغمض عينيه.. وجدةُ.. وجدةُ..

كيف تكونين لو جئت عندي !

يرافقني في زيارة محبوبتي

ثم يدخل قلبي

يقبلها في الجبين

في الأبيات: الهمس المطبق بعبارة يشير إلى النفس الخالية إلى الجميع وتأتي مقاطع القصيدة، لتؤكد مدار الانفلات (السيكولوجي) عبر الدلالات الرمزية، في المعارك وزهرة الآس المغلق المكشوف في الجيب والذبول.. ويمكن التجاوب مع هذه المفردات بما تنوب عنه الطبيعية البنيوية في التحولات التي أثقلتها المسامير الصدئة والتوازي في بنية التجاوب والتوازي في أبنية المعقولات وليس في إطار المحتويات التجريدية، والتجريبية ثم تأتي الحركات النهائية، وهي الذاكرة المنغلقة في حس يبتعد عن طبيعة المساءلة، في انغلاق معرفي ينعكس في الحبيبة ثنائية الكينونة التصورية، ما يزال الغفران، مثل هذه الحقيقة فوق مسار التاريخ ممرات كثيرة وبارعة الصنع وأن التواءات الصخور العابرة ذات طموحات، هامسة، والفوضى اللونية اللدنة أثقلتها الحياة بمسامير صدئة في أحذية السلطة.. والحياة تعطي بانتباه العقل المخبول. وإذا أعطت السر المكنون في الفوضى الكونية، وأن المعطي مرغوب فيه في ذاكرة الأشياء، تعطينا الأيدي الناعمة ما يمكن أن يكون بالسرعة القصوى.. وما يمكن الاستبقاء والرفض إلى أن ياتي الخوف ويرسم رغبته المفعمة بالشدة.

نسوراً طباشير، فوق الجدار الذي يحمل النافذة ويدنو وأن الخلاص لا يأتي بالرذيلة ولا بالشجاعة ولا بالخوف، ولكن بطبيعة الأشياء التي تنجب البطولة وللفضيلة في أن هذا البكاء قد انهمر فإن بحر البطولة الحامل للحب وللقضية كنت أستحضر الشياطين لنشور منقوش على اللوح المحفوظ.. لقد أضفت أشيائي كطفل في هذه المعرفة الهامسة.

هل تلمسين بها الخضرة البكر؟

هل تسمعين بها النبض متدفقاً؟

قرب ذلك الغصن

لست نبياً.. حين تجولت عبر الشوارع، والممرات المؤدية إلى النوافذ الضيقة.. أذرع ترقد فوق المناضد تائهة أتوسل أتجول في الغسق البني، والذي جعلني أنظر إلى، المتوحدين وهم يطلون من نوافذ بعيدة، والأصيل والسلام وصاحبة الأنامل المسقولة الطويلة.. بجانبي رأيت أذرعاً طويلة تطوقني وعطر ينعبث، من فستان السهرة في هذه اللحظة أبصرت الدخان المتصاعد، عبر النوافذ المغلقة

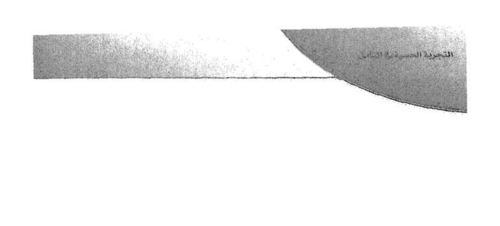
رجال الجوازات خلف مكاتبهم

يحتسون النبيذ الرديءُ

خبرت كل العيون التي قيدتني بالآذرع والأساور في ذلك الشارع الذي كساه الشعر الليلي المعطر بعطره المعروف رأيت النبي، داخل مخزن زجاجي مستطيل يمسك.. لي طرف المعطف، ويبتسم ويعد لي فنجان القهوة والحليب والشاي كل صباح.

المراجع:

المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الأول، للشاعر سعدي يوسف.



أسطورة قانا والدلالة الحوارية

6

أسطورة قانا والدلالة الحوارية

إن تجريبية الوعي الروحي تنتقل داخل لحظات وتتناثر بالتقابلات للكينونة، وتتشكل بالمعرفة في صورة من التنوع في المضامين التي يحركها المنطق التأملي، فالإطار التجريبي لفنومينولوجيا الروح هي مرحلة في الغياب توجزها فنومينولوجيا الوعي بموجب الصيرورة التي تخرج صورة بمعرفة الوعي بعد تشكيل آصرة الروح.

وأبدُ الصُّبَّار تقع في مجموعة " لماذا تركت الحصان وحيداً" هو الشكل الروحي للوعي ويستعين بالتساوق الذاتي في مسار الروح وتخارجاتها، والروح شكلت عند " محمود درويش 1941-2008" إفصاحاً عن مضامين ولحظات من الصيرورة يسكنها الحس التاريخي وماهيته وظاهريته المدققة بالظهور ذاتياً.

إلى أين تأخُذُني يا أَبي؟

إلى جهةِ الريح يا وَلدي.....[1]

إن المداخلات الفنومينولوجية للنص الشعري ترجع بنا إلى التطابق في الوعي من خلال قوة الماهية الحياتية وهو المفهوم الذاتي المطلق الذي يشكله الجوهر الروحي بإطلاق الصيرورة لتمثل ذلك المفهوم الروحي الذي يحدثه الوعي التجريبي في إطار الجوهر المطلق وجهة الريح هي جهة الصيرورة في تركيبة الوعي والجواب كان جواباً شرطياً.

...وهما يخرْجان من السُهل، حيثُ

أقام جنود بونابرت تلاً لرصْد

الظلال على سور عكّا القديم

إن التشريع الفنومينولوجي جوهرياً ينقلنا الشاعر إليه انطلاقاً من موضوع المكان والحس التاريخي وهو يتهدج بالكون الذاتي فتستحيل الحركة في تجربة

---

(1) محمود درويش، الأعمال الشعرية الجديدة، دار رياض الريس، طبعة أولى، 2004، ص 298.

الوعي الـ[illegible] وصية منسوبة إلى المحيط اللّغوي والسبب أنه يتحمل مسؤوليته، ويستحيل إلى المعالجة في الزمن الشرطي لأنه الوثيقة الوحيدة التي تترجم حركية الماضي التاريخي وفي الوقت نفسه تناسب الزمن المركّب المتخندق في النص، مقابل حاضر ومستقبل يترجمه الوعي الانتقائي لجوهرية اللّغة الفنومينولوجية التي تجعل النص الشعري وصروفه غرضاً يؤكد الصيرورة الشرطية للروح وتعيين المسار النهائي للرحلة المطلقة عند الشاعر.

يقولُ أبٌ لابنه : لا تخفْ. لا

تخفْ من أزيز الرصاص! التصقْ

بالتراب لتنجو! سننجو ونعلو على

جبلٍ في الشمال، ونرجعُ حين

يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد

إن محمود درويش يشتغل على الحس الارتباطي في اللّغة فنومنولوجياً فهو ينفتح على المقدمات بحس تأويلي للخطاب في ممارسة قولية وفعلية، وقواعد إلزامية غير منفصلة لغوياً وتاريخياً ويترجمها حسياً من خلال رؤية تشكيلية دقيقة لا ينفصم عراها باتجاه نمط من الكليات في اللّغة كما في (الرصْد الظلال على سور عكّا القديم). ودرويش يحاول أن يلابس بين الخطابية الفنومينولوجية والإيقاع التاريخي لمسيرة الوعي الشعري وبالتعاقب الفكري، فالمباينة ضمن النسق الشعري يقودنا إلى تعادلية في الدلالات " الإبستيمولوجية " لصلتها بالنسق الشعري ولترتقي بالوعي إلى مصاف يتسامى فيها النص الشعري لغوياً مع مباينة ذاتية واضحة في آصرة الكتابة وهو التمهيد الموضوعي لجملة تدابير فلسفية وتاريخية عند درويش من خلال انتعاش الأنساق اللّغوية، فالشاعر وضع الحس التقابلي بين فترات التفجر ويعني به تحرير التاريخ من الذات المتراجعة، فاستعار في خطابه لإبنه (لا تخف من أزيز الرصاص)، فأزيز الرصاص (كظلال سور عكا القديم) وهي إشارة إلى قوة الجملة البلاغية وصورتها والتي وجدت بوجود النص ومعالجة الشاعر لحالة الالتصاق بالتراب لتحريك الكتلة الجامدة من

الأشياء، ومن فعل للعلو بالنجاة هو سمو المكان في سفينة نوح، وفـ[illegible] لتحريك التاريخ والفكر. وعند درويش تجلت هذه المفردات بوجود المكان لأنه المحايد في تشكيل اللغة وتحديد المواضع والمواضيع المتعلقة بالوقائع مع المقارنة الدقيقة في تلك الأزمنة الشرطية التي وطدت المنزلة " الفنومينولوجية" لمنطق النص الشعري، فالشاعر أراد إخراج فعل المعنى الحاصل بالحس البلاغي مع فرض استنتاج في النجاة بعد العلو، فالعلو جاء بالالتصاق بالتراب لأن الأرض هي الوقع الخفي والمؤطر بالكينونة البنوية للنص، فالالتصاق حدد مسبّقاً العلو على الجبل في الشمال ومن ثم العودة إلى المعتقد باشتقاق حقيقي من الخطاب الشعري المشروط بالاحتواء الفعلي لآلية الشرط التأويلي (بعودة الجنود إلى أهلهم في البعيد) وهو إطار ميز الجانب التأويلي الفاعل في إطار الجملة بلاغياً، من هنا مثل محيط اللّغة بلاغياً انتماء النص إلى القطب الثابت في مفهوم المعنى، وهكذا يكون مفعول النص ينظر إليه من الفرضية الاحتمالية للّغة. هناك حوار يتعقب النص الشعري لبيان حدود التجسيد وحركته التي تقوم على تقويم النمو في النص وطبيعة وروحية ذلك الحوار.

- ومن يسكُنُ البيتَ من بعدنا

يا أبي؟

- سيبقى على حاله مثلما كان

يا ولدي!

- تحسَّسَ مفتاحهُ مثلما يتحسُّسُ

أعضاءه، واطمأنَّ، وقال لهُ

وهما يعبران سياجاً من الشوكِ

إن الصلة في ذلك الحوار حصل بالرابطة النسقية التي أفرزت النسق في حدود المنطق الشكلي الذي يتقدم صياغات النسق وضرورة الكينونة التصادفية، ومفهوم التمثيل الذاتي للمكان الذي سيأتي ذكره في الزمن المشروط، وجواب الأب الذي أكد أنه باق على حاله، إن الشاعر في هذه

الحوارية [illegible] الزمن المستقبلي في تحسسه لمفتاحه وكأنه يقدم معنى في اللاوعي مؤكداً أن واقعاً شرطياً آتياً يشتمل التوحد في الحدود الطبيعية للروح وهو يشهد على ما يحدث من تمثل للوعي الباطني وهو يشدد على تفاصيل الوعي المكاني للحدث وهو يعبر ذلك السياج من الشوك ثم يبدأ يترجم علاقة المكان بالجملة التأويلية بالاحتمال وارتباط الحدث بالمكان عند الشاعر، انطلاقاً من فكرة العالم المكاني ومفاصله التاريخية.

يا بني تذكَّرْ ! هنا صَلَبَ الإنجليزُ
أباك على شَوْك صُبَّارة ليلتين.
ولم يعترف أبداً. سوف تكبر يا
بني، وتروي لمن يرثُون بنادِقهُمْ
سيرة الدم فوق الحديد

إن فكرة الجمع بين النسق الشعري والاستشكال في البنية الذاتية التي أصبحت طوراً موضوعياً في حدود تم دفع النص إلى إطار سياقي وصارت تجربة الوعي المكاني هي التي أدت إلى إظهار الروح الرصينة وهي تعبر عن النسق الذاتي والقائمة على العرض المكاني (هنا صلب الأنجليز أباك على شوك صبارة ليلتين). ومن المؤكد أن عودة الشاعر لمحاولة التعبير عن واقع الزمن الشرطي الضمني وهو يشتمل العلاقة التي توحد ذلك الارتباط بين الحس التاريخي الكامن في المتكلم الذي ارتبط بفكرة الممكن من حالة الماضي، ويقع هذا الممكن في الحاضر المكاني واعتباره توافق العوالم المصطنعة التي تنتمي إلى المحيط الفعلي، نلاحظ أن الشاعر نقل حقيقة هذه الواقعة مثلماً حدثت افتراضياً في المكان، وقد تبين من مقتضيات أنطولوجيا الحاضر. إن جذور الحاضر هي اللحظة الراهنة وما يجري في اللحظة الحالية. إن ملامح الحاضر تتلخص في (ولم يعترف) لأن الحاضر معني بالتساؤل الفلسفي والجواب في تبيان وجود هذا الحاضر (سوف تكبر يا بني وتروي لمن يرثون بنادقهم سيرة الدم فوق الحديد) وهو مؤشر وعلاقة متحققة على مسار سوف يعلن بالفكر ليشكل جزءاً من ذلك

المسار وعنصراً من عناصره الفاعلة ومؤثراً بالراهن الإشكالي و[illegible] هذه الخطابية الشعرية ولحظة تناولهما ذلك الحدث بالكشف عن معنى وسبب وجودها. إن ما يميز الخطاب الشعري عند درويش هو التساؤل عن اللحظة الراهنة ودلالتها باعتبارها مساراً دائماً ملازماً لقضية ويبرز داخل تاريخ الوعي وداخل نمو هذا الإشكال لأنه يطرح شروط إمكانية تلك المعرفة المشروطة بالملاحظة منذ أن شكل الشعر إطاراً كبيراً للتاريخ.

لماذا تركبَ الحصان وحيداً؟

- لكي يُؤنس البيتَ، يا ولدي،

فالبيوت تموتُ إذا غاب سُكّانُها. . .

إن السؤال المطروح هو ما يتعلق بالجانب التحليلي لأنطولوجيا الحاضر والسؤال يتعلق بوجود الحصان باعتباره حقيقة تختار المكان داخل فلسفة أنطولوجية تمتد في التدرج التاريخي إلى حفريات تجسد اختباراً بعيداً كان قد أرساه التجذير الثابت للمعقولات الاتصالية التي كرست الهوية مقابل الحالة المضادة التي ثبّت شكلاً آخر من الأزمة، إن المعرفة بالتاريخ تبين أنماط ذلك الانتشار الذي طبع الحضور الخطابي داخل سسيولوجية وفرت انطلاقة متتالية لأساسٍ هيمن على حفريات الوعي للمنظومة التي أوضحت بنية معرفية سياقية. (لكي يؤنس البيت يا ولدي) فالنظام يبدأ بترتيب سياقات معرفية، بعدها يتم انتقاله من خلال المعنى للأشياء وعبر شبكة لغوية يظهرها العمق لحظة الإعلان عن الغرض من تلك الحفريات والأنساق التي حددت حكم اللّغة ومفرداتها بإطار ذلك التراتب عندما تبين تلك الأنساق وحدودها التجريبية.

إن درويش قد استخدم التأملات في النظام التجريبي ومشروع الحفريات داخل أنماط عقلية تتقدم إشكاليات الوعي، فأرضية جذرية لحالة المكان الوجودي (فالبيوت تموت إذا غاب سكانها). إن أركيولوجيا الاستعارة عند درويش تصبح حدوداً ومنهجية في البنية النظرية للخطاب الشعري، الشاعر قلب وظيفة الحدث، فجعل من الحوار بين الأب وابنه داخلاً وخارجاً وجعل الذات

الفائقة موضوعها لا نهائياً يتقابل في المحتوى لكي يوحد الذات والموضوع بتاريخ التحولات.

وكان جنودُ يُهُوشَعَ بن نون يبنون

قلعتهم من حجارة بيتهما ، وهما

يلهثان على درب " قانا"

إن فكرة النسبية التاريخية التي يستخدمها درويش تتعلق بمنهجية تفكيرية ، فهي تشغل نظاماً من الرموز تنفتح على عالم بطريقة متميزة من الناحية اللّغوية ، فالخطاب الشعري عند درويش هو خطاب يحتوي على نظام من الرموز التاريخية والدلالية والفعل الذي يضمره الشاعر بوصفه قانوناً يتكون من شبكة سرية ينظر من خلالها إلى المعنى واللغة عبر لحظة العمق المتشكلة بالنص، فالدلالة تشكل خصوصية طبيعية لمضمون إشاري يتحدد بنتائج للعلامات تعبر عن الصفة التعبيرية وتشير إلى ديناميكية الموضوع فجنود" يهُوشعَ بن نون" هو يهوشع الذي نقل أحكام التلمود هو وهارون واليعارز ثم إلى الأنبياء من بعدهم في المؤسسات اليهودية هذا يعني أن الحد التعريفي للمعنى في النص الشعري هو تعريف ديناميكي يحرك إنتاج العلامة بحالة استرسالية وهي طريقة لتنظيم الرموز والمواضيع ثم تأتي " قانا" وهو المكان الذي وجد ضمنياً داخل مدلول سيميائي مرتبط بالمدلول المعرفي، فالتحديد كان قد ارتبط بالمدلول للعلامة وقانا تمثل الموضوع الرمزي المكاني المباشر وقد ترجمه الشاعر بالمؤول المكاني في " القلعة والحجارة" في قانا وهي المعبر الثالث للسيطرة الأصولية اليهودية على المكان، وقانا مثلت التجلي اللغوي للعلامة، والذي سمي المدلول للعلامة وهو استعمال دلالي لمفهوم الإشارة المؤولة بالمفهوم لرمز " قانا" وهو المكان الذي مر به السيد المسيح.

مر سِّيدُنا ذات يوم. هنا

وجَعَل الماء خمراً، وقال كلاماً

كثيراً عن الحبِّ، يا بني تذكّر

غداً، وتذكّرْ قلاعاً صليبيةً

قضمتها حشائش نيسان بعد

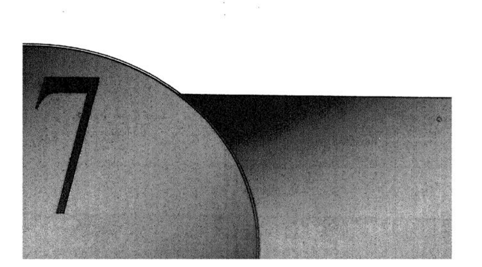
رحيل الجنود...

وقد وافق درويش بهذا الرمز المكاني المباشر لـ"قانا" مع المدلول بتطابق المؤول مع مدلوله والمدلول المتعلق بالعلامة هو نفس العلامة التي تم ترجمتها بالمكان، ودرويش في تفاصيل النص الشعري جعل العلامة تقع في نظام آخر من العلامات وهي عملية التأويل أي تمثيل شيء ما مقام شيء آخر، فكانت قانا باعتبارها مكاناً مقدساً ذات علامة تعادلية بالقياس اللغوي والبلاغي هو تطور للعلاقة التي زجها درويش بين رمز المكان في قانا وما أحدثه المؤول في طريقة التوليد الدلالي عبر نهائية أسس عليها الشاعر معادلة رمزية في الحب للسيد المسيح، وقانا أصبحت هي" مثيولوجيا" مكاني بالنسبة إلى الأسطورة المكانية عند العرب. وقد تبين في حرب تموز 2006 على لبنان وما أحدثته إسرائيل من مجزرة كبيرة في قانا، وقد أرجعنا درويش إلى الرمز المكاني، والديني المقدس، وقد اسس درويش على حدود المكان مدلولاً تأويلياً ترجم ذلك الانتماء الأسطوري إلى المكان وقانا انتمت أسطورياً إلى نظام سيميائي رمزي وبطريقة لغوية جعل المؤول يتقدم بشيء جديد وهو المكان قانا القائم على رمز المعنى الأوسع من حيث المضمون، فالمؤول الرمزي للمكان كونه طريقة استدلالية تحدد مدلولات العلامات وفق مفهوم خصب، وكان للنتاج الفعلي للمكان يأتي من مضامين موجزة تحدد وحداتها التي أفرزتها الأساطير، والشاعر يشكل في هذه الحوارية بين الأب والابن ما يحدث غداً من تطورات وصيرورات مستمرة، ويذّكر ابنه بأن قلاعاً صليبية قضمتها حشائش نيسان بعد رحيل الجنود هو وضع اليد على الصيرورة الزمنية وجعلها مرتكز في الذاكرة حيث يقول له (تذّكر) إن الزمن هو المنظومة الشرطية وهي التي تحدد مسارات الوعي المتواصل، وإن المؤولات هي معطيات تذكرنا بموضوعية المعنى الذي ارتبط بالضرورة والصيرورة وبالصورة

النخبة [illegible]ها الشاعر في الإمكان التحقيقي من مفهوم الرمز وتأويله حسب الموقع الدلالي ويمكن تشخيص ذلك موضوعياً عبر" رحيل الجنود" أي رحيلهم عن المكان الرمز وهي متغيرات الصيرورة الفعلية داخل الزمان ولكن قانا بقيت هي الرمز والأسطورة النضالية.

الحدث الشعري

عند سعدي يوسف



الحدث الشعري عند سعدي يوسف

إن النظرية الشعرية والصياغات المتحققة منها، تجعلنا نقف لنتعامل مع المراحل التاريخية بعينها لكي يشكل ناتج فعل التحول باتجاهات بعينها والتي تشكل الجانب الضدي، المتباين، ليشكل بدوره الفعل من الأنساق والمراجعة وعلاقاتها بالمعطيات، والصيغ والأوضاع المتحولة التي يحددها الوعي في إطار العملية الجدلية، ومعطياتها وأوضاعها، والمراجعة المستمرة لعمليات التصاعد في الانساق وهي تشكل المنطق الجديد في تشكيلاته ليقدم الصيغ النسبية. والشاعر العراقي ((سعدي يوسف)) يؤكد اللحظات التاريخية ،بالصياغات الشعرية ونسبيتها وهي تقتحم، النظرية الفكرية والشعرية بأسئلتها الأساسية والملحة بالصياغات الدقيقة، التي تشكل المنطق الصوري بشكله القانوني.

إن النظرية من منظورها المتناقض في نسبيته والذي يشكل الجواب الشافي على المرحلة التاريخية، في إطار الموضوع الابستمولوجي،وهو يمتد ليشكل كل التفاصيل والعلائق والمستويات المتجاورة حد الموضوعية والاستجابة لكل منعطفات النصوص الشعرية، وإلا ماذا يعني التسرب الذي حصل في النص الشعري عند الشاعر ((سعدي يوسف))؟ وهو يحدد دعواه الشمولية بمنطق أيديولوجي وعبر صياغات تعد القانون الخاص بالنظرية، والتطبيق الذي يحصل بتفاصيل التجربة ومدلول العملية الإطلاقية.

إن القضية المركزية في شعر ((سعدي يوسف)) هي عملية الانغلاق التي تحصل بمركزية العلة الأيديولوجية، وهذه العملية تنقلب إلى منطق واضح يؤكده الوعي الثابت بدعوى الشمول. والإطلاق الدقيق للمراجعة النظرية، وبتأكيد الوعي المتناقض داخل النص الشعري إلى القدرة الاستيعابية في الوعي النظري عبر المراجعة الدقيقة ودراسة المنظومات، والتصور الذي يهدف إلى تحقيق نتائج توازي الحدث التاريخي وتحقيق منعطف يبرهن على خصوصية وخواص التجربة في إطار كل مرحلة تاريخية، يقول سعدي يوسف:

هذا الكائن الماخوذ بالأشياء في قارته القديمة

والمختبئ في القلعة العظمى الذي ظنهُ الأطفال يوماً

كرة الأسمال يلهون بها ،

أو حسبته المرأة الصخر الذي يدلك رجليها .

ويتأكد الانفجار المتسارع في قصيدة سعدي يوسف عبر المتغير الابستمولوجي المستمر والصراع الذي يطغى على التفسيرات والتأويلات والإعادة المستمرة في موضوع المساءلة والاعتراف الدقيق في المقاربات النظرية والضربات المتوالية التي تحدث في القصيدة.

أيها الطفل ، الذي علّمه القرآن حرف العطف :

من يدخل في الحجرة ، في مقتبل الليل ؟

من السلمان سلّمنا

صر عند باب السجن ،

مثل القمل فتَّشنا .

ويتأكد منطق الممارسة في الجدلية الحوارية الدائرة بين النص وقارئه وهو السياق الذي يؤكد منطق الممارسة وفي سلامة إلقاء المزيد من الضوء على المساحة الدقيقة لموضوع المساءلة والذي يتأكد من خلال هذه المواجهة للمنظور الشعري وحركة المواجهة من خلال المنظور السياسي ، بالفعل والهواجس والتشخيص الذي مثل وجوداً فريداً في أنسجة التقابلات السيكولوجية.

والشاعر سعدي يوسف يتحدث دائماً عن الوعي النسبي في إطار منطقه الاجتماعي والسياسي والوعي الوجودي داخل العموم السيكولوجي.

إن الهتاف الشعري عند سعدي يوسف ليس فيه غموض بل فيه المنطق الابستمولوجي لتوضيح أصوله ومرجعياته التاريخية والتي ترجع إلى الصياغات الفكرية الأولى وإلى أشياء يوضحها الدرس السياسي ، وهذه المفارقة التي يتمتع بها الشاعر في إطار منطق المتحدث باعتبارها النواظم الفكرية وبهتاف يأخذ

شكله المتصاعد من ناحية الوضع التاريخي للانسان في العراق و[illegible] من ممنوعات، ثم يأتي بعدها التحول في مجالات المنطق السسيولوجي.

ولم يترك لنا السجان حتى لمسة القرآن.

فالحضور يترك بصماته في لحظات الاكتشاف للأكثر جرأة ومرارة.

فاللحظة القدرية بواقعيتها السياسية عند الشاعر هي فعلاً أبستمولوجيا متكونة من عناصر الموضوع في زمن محسوب بنسبية للحالة الانفعالية وهذا ما صنعه المنهج الفكري في عملية التغيير.

باب الحجرة المسقول باللّمس، وبالاعشاب المضطربة

ظل مفتوحاً على كل المصابيح.

هنا يبدأ التحول في النسق من منظور التطابق الفكري مع الحدث وباتجاه النسق الذي يصبح وثيقة سابقة للحدث وهو المفهوم الجديد لعمليات التعاقب، وطابعه الرئيس والدقيق في عمليات التغيير لنوعية الإنسان وفي أنساقه وآليات تفكيره، وتحديد الخصائص النوعية لهذا الإنسان وهل هو مستعد لعمليات الاختيار بمعادلة وطنية واضحة.

تستقيم المشنقةُ

أبداً في آخر الحجرةِ...

ثم تأخذ القصيدة بالنمو وبالشكل الموضوعي لتأخذ صفة المسؤولية الدائمة على المستوى الوطني وتؤكد التصور بأن الحديث يتطلب من المسؤولية ما تعجز عنه القوى المضادة للفكر والحياة. هذا الدوام الثابت في قراره الوطني وعصر الثبات والتصور الموضوعي لمنطق الحدث، والمستويات المتغيرة داخل هذه الأنساق.

والشاعر سعدي يوسف معني بشكل خاص بهذا الموضوع من منطلق التعاقب في خصوصية الأحداث التاريخية والشعرية، والحدث الشعري الذي يأخذ بالنمو المتسارع والمتصاعد بمستوى يميز الاستخدام الأمثل لمنطق الحدث.

في سيارة من (نقرة السلمان)...

إلى رايات (بتروغراد)

في عينين من غزّة؟

سلمنا إلى حراس (بعقوبة)[1]

إن نسبية الموضوع الشعري المتغير بأداة التحول والحدث داخل القصيدة، فالمنظور الشعري يتحدث عن الاستخدامات المتعددة في صنع النسق الفكري وتكوينه عبر متحولات كثيرة واستخدامات مطلقة وبصيغ نسبية متغيرة.

إن الحدث الشعري عند سعدي يوسف بحلقاته المتقدمة يأخذ المستوى المتصل دائماً بحلقات متوازنة وبموضوعية منصفة في التعبير عن وقائع الحدث.

يدخل الحجرة عشرون نبياً.

يحملون الورق الجاهز، والقهوة، والأحكام

والليل الذي غادر...

إن الارض التي يقف فوقها الشاعر سعدي يوسف سرعان ما تؤكد خصائصها وأصالتها عندما تتوضح عمليات التشعب باقتضاب واقعي، وفني مرتبط بصياغات السرد الفني داخل النص الشعري، فالواقعية عند الشاعر، هي الوقائع الفعلية في النص والتي تتناول السرد المتيقن والدقيق للحدث على نمط قصائد شكسبير في السونيتات الشعرية المقتضبة والمتقنة، يتحول بعد ذلك إلى نمط تغيري، وبمستويات تحدد خواصها وموضوعاتها النسبية المتغيرة بخصوص عمليات التعاقب بالحدث الشعري. فالصورة تتكرر باستمرار داخل متون القصيدة.

عشرون نبياً أحدقوا بالمشنقة

وضعوا الطفل الفلسطيني في دائرة الضوء:

عمود المشنقة.

---

(1) يقصد سجن بعقوبة في العراق.

إن التطابق في العملية الشعرية عند سعدي يوسف تأتي من [illegible] في التجربة الشعرية والمعالجة والاختلاف والارتباط داخل الحدث. وإن بنية الإرادة داخل القصيدة هي قضية واضحة المعالم وتؤكد الحدث الشعري وكذلك الإسناد في منهج تأملي يتفق فيه مع منطق (هوسرل) ويدخل قليلاً في دهاليز (باربوس وبروست).

لو أني أهتديت إلى بيتها

لاقل (جدلاً)

هل سأحفظ زراً على الباب ؟

كيف أرد الجواب ؟

وكيف أحدق في وجهها.

إن الحدث الشعري يغزو المشكلات الآتية ويحيل الصدارة ويحيل المشكلة اللغوية والفكرية وكذلك يحيل فلسفة الافعال المتجاورة التي تطرح دائماً اللغة المباشرة إلى حلقة ألسنية لكنها توفر المألوف من الصور الشعرية مثل الغوص في الكلمات والدفاع عن وثنية الحدث بشكل فعلي وناضج. ماذا بقي من النص الشعري والآمر على مقربة من استقلال الموضوع للشاعر سعدي يوسف؟ وبالتالي أين هو منطق الشعرية إذا كان الحدث الشعري غير متوازن. وبقي (تودروف) يضيف التعديلات، والذاتية التي لم تأخذ مكانها الدقيق عند الشاعر. فكان سعدي يوسف نتيجة ومقدمة وحوار.

ركب الموج فيه وجاء التباعد من البداية واختفى الحديث الطويل واختفى الكشف عن القوانين، وبقي عمود المحاسبة المتوازن في إطار منهجية الشعر وفضاءات القصيدة المدروسة عند الشاعر، والحدث الشعري هو فضيلة من التواضع تنطلق دائماً من الواقع المعاش لتبدأ بالثبات وموضوعها التغيير باستمرار.

يقف الطفل الفلسطيني في الحجرة

تصغي الأنبياء

تصغي الطبقة

للإرادية،

تصغي المشنقة.

إن تحليل الخطاب الشعري يأتي بالعمل الشعري الأشمل للحدث الشعري هكذا أكد (سوسير) منذ زمن في أن الزمن والحدث واللغة أشياء متقاربة وهي تؤكد المستوى الشعري الدقيق ليتوافق في تذويب العملية الشعرية وتواترها وأنساقها المتصاعدة داخل صياغات الخطاب الشعري ويظل المقصد الشعري باعتباره الإطار العام والمنهجي للخطاب وهو الصيغة المثلى للنظرية الشعرية وهي تأخذ شكل الوعي المتصاعد في خصوصيات الطبيعة الثقافية، هكذا يتحقق الدور الانتقالي للحدث إلى المواجهة بقصد تأكيد التصاعد للأنساق الشعرية لتحتل الصدارة في الخطاب الشعري وتأكيد الحس الدلالي للحدث.

منذ عشرين عاماً وعامين

لي منزل بدمشق العتيقة

وجدرانه راحتاي

وأشجاره لهفتي.

إن الحضور الشعري يحقق الموضوع وبدرجة عالية من الوضوح وكذلك هو الحضور الدقيق والمستقل في الرؤية المنطقية للنشاط الشعري من منظوري التفسير والتغيير ودرجة الوعي الشعري عند الشاعر وهي العلامة الدقيقة في خصوصية الحداثة في الشعر والوعي المتيقظ في نسيج القصيدة. فالقصيدة هي عملية التغاير المستمر في خواصها بالاعتماد على الأعمدة الأفقية في تأسيس السلم العمودي لكي تبقى سلسلة القصيدة مترابطة.

ما صحف اليوم؟

وفي القهوة أشرب نفسي

في الشاي أرى وجه امرأتي.

فالإجابة على عدة أسئلة يعطي للصورة الشعرية تمايزها والتأكد من الإجابة على الوظيفة البنيوية للقصيدة بكل المستويات الفاعلة على مستوى العلاقات السيكولوجية والوظيفية، وهذا يتوضح من خلال التحليل لعناصر القصيدة في سياقات التجربة وبالمدى المنسجم مع القدرة والفعل الخطابي للنص الشعري أن التفاعل بين عناصر المواقف الشعرية باستخدام القدرة الدقيقة في التشبيه والعناية الفائقة باللغة وبالعنصر الشعري والمشاركة بالفعل الموضوعي والتشكيل النهائي من حيث الإعطاء للأبعاد المؤثرة التي تتعلق بالفعل النهائي للحدث الشعري، فالشاعر سعدي يوسف يختار الحدث الشعري الذي يحدد خواص المشاركة في الصورة النهائية، أساسها الهدوء الزاحف على النص وفق بركان انفجاري لا محال ليضع الاستجابة الواعية والدقيقة رغم إشكالية النص الشعري المفتوح.

تحت ضوءٍ خفيف

لم يعد أحد يرهق البار..

والآن يأتي الجميع:

محاسبة البار

والقهوجي الجميل

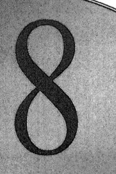
فتضل هذه العلاقة في إطار الصورة والباقات الشعرية عند سعدي يوسف هي المحرك الأساس في توثيق عنصر الكثافة والتوتر الدائم في أنساق القصيدة المتنوعة والتي تنتقل بترابطات وتداعيات تؤكدها تراكيب الحدث الشعري بعلاقاته الجيدة وتراكيب هذه العلاقات وموضوعاتها، تأتي متبلورة بخصائص الخيال الذي تمليه التداعيات والاستجابة لدلالات الحدث المبهمة.

المراجع:

سعدي يوسف، ديوان شعر، الجزء الثاني.

مركبات التشعب اللفظي في مركزية السياق والنسق

دراسة في شعر محمود درويش





مركبات التشعب اللفظي في مركزية السياق والنسق

دراسة في شعر محمود درويش

إن ما يتشكل بالقول المنطقي وفق جملة التلفظ تعد قيمة حقيقية للوظيفة وللفضاء اللفظي المرتبط بالأنساق وبمرجعية الأشياء وطبيعتها والعلامة المكونة لمرجعية الأشياء نفسها بما هي متعلقة ومستندة إلى الوصف اللفظي الصحيح او الحد التعريفي للشيء. ونحن امام منظومة شعرية للشاعر محمود درويش، تتحرك وفق الكينونة والاحالة وهي تعني ماهية الشيء وإيماءات تعود إلى الموروث، والاسترسال الديناميكي وهي قابلة للتماسك رغم الأشكال السياقي ومنظوره الاختياري الشعري المرادف للتمركز (الصوتي واللفظي) في (لماذا تركت الحصان وحيداً) يكشف درويش في هذه المجموعة التشعب اللفظي والصوتي وعلاقته بالكينونة المتعالية في الموروث السسيولوجي كذلك القوة غير المرئية التي يمكن التعرف عليها من خلال التوافق في الاتجاهات أو في العلاقات وتركيباتها وهي ترتبط بعلاقات استدلالية واختيارات تقع في اجزاء من الاسترسال قابلة لأن تكون مضامين سياقية تعبر عن فضاءات متنوعة من العوالم المسترسلة والمكثفة داخل معالجة لتوليد المعنى بعيداً عن الصياغات لمواضيع العلامة وإعادة هذا التعريف من خلال المؤول والتغيير الشكلي للموضوع. ففي قصيدة (أرى شبحي قادماً من بعيد...) يدخل النص الشعري في إشكالية تاريخية وتكوينية لتفاصيل العلامة وما يتحقق من إنتاج تكويني في عملية التجزئة للسياقات وما يشكله المعنى وما تقوم به اللغة من أطر لفظية وغير لفظية في إظهار الشكل العام للسياق وقد يكون في مكان ما داخل هذا التولد للمعنى.

أطلُّ كشرفة بيت، على ما أريدْ

أطلُّ على أصدقائي وهم يحملون بريدَ

المساء: نبيذاً وخبزاً،

وبعض الروايات والأسطوانات...

أطلُّ على نورس ، وعلى شاحنات جنودْ

تغيّرُ أشجار هذا المكانْ .

إن المكان عند درويش يشكل عمق التولد في المعنى، ونحن نتعرف على هذه الإطلالة باعتبارها منظومة من المدلولات وعمليات من التواصل داخل خارطة نتعرف عليها في حدود المسارات التاريخية وقيمة التجذر الأسطوري في الكتاب المقدس (للنبيذ والخبز) ويشكل اللاوعي عند درويش ضمن نسق يحدد موضوع التقابل الذهني من حيث علاقته التمفصلية بأبنية نصية فهو الذي يحدث ذلك التأثير كونه بنية لغوية، وهذا الاستشفاف في اللاوعي اللغوي يعطينا الجدة في تحليل ذلك النسق الشعري الذي افتتحه درويش بكلمة (أطِلُّ) وهي من رموز سياقية لغوية خارجية تعني فقط أنها مؤولات لعمليات التفكير، وأن هذه المتوازيات في اللغة تعطينا العلامة لأنها المحتوى الفكري داخل جملة من الانساق اللغوية وهي علامة خارجية سياقية تتحول إلى نسق داخل التمثيل للغة، وهكذا فإن لفظة (أطِلُّ) تعمل على تأسيس شبكة من الإشارات اللغوية في سياق فلسفة اللغة ونسقها المعرفي داخل النص الشعري. فالمدلول يأتي حسياً في (الروايات والأسطوانات) و(النورس) و(شاحنات الجنود) وهنا يأتي جواب الشرط في (تغير أشجار هذا المكان) لأنه الإطار المرجعي في الفعل التعييني (أطِلُّ) ذلك لأنه الصفة العامة، وهنا يأتي بصفة تعريفية ليقوم مقام الشيء الآخر وهو الكيان المنتج من قبل الشاعر والذي يقوم بتشكيل الملموس من اللفظ والقادر في الوقت نفسه على القيام. بالوظيفة التعبيرية عن الأشياء الأخرى داخل النص إضافة إلى أنه النمط الذي يزيل الالتباس بخصوص عملية النسق الشعري وحضوره داخل السياقات اللغوية.

أطلُّ على اسم (أبي الطيب المتنبي)،

والمسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيد

أطلُّ على موكب الأنبياء القدامى

وهم يصعدون حفاةً إلى أورشليم

وأسألُ : هل من نبيّ جديدٍ
لهذا الزمان الجديد

إن الإحالة التي ترجمها درويش هي إحالة مدلول إلى عالم إمكاني يستند إلى الفعل التطابقي في الإطلالة على اسم (أبي الطيب المتنبي) وهي إشارة فعلية ومطابقة لذلك العالم السياقي في التاريخ، وسفر (أبي الطيب المتنبي من طبريا إلى مصر) جاء هذا بالاعتماد على الحلقة الاحتمالية لأبي الطيب المتنبي وهو يسافر من طبريا إلى مصر وهي الحلقة الموجودة فعلاً داخل صياغة للعبارة، وإن العبارة هي عبارة لها مرجعية للحدث في النص الشعري، والعبارة لها حضورها الفني في (فوق حصان النشيد) وهنا يأتي الادراك وفق انساق يدركها المتلقي باعتبارها حضوراً نسقياً تاريخياً وهذا النوع هو نوع من التمثيل الإرجاعي وقد تمثل في عالم احتمالي يقوم على مفاصل تواصلية متعددة، فالإرجاع للحدث الشعري يكون وفق مدلول يتميز باسترجاع خاص بالأشياء، فالحد التعريفي وطبيعته وعلامته هو الذي يعني الصيغة الحالية لذلك التصور وهي الصيغة المعقولة التي وجدت في عالم من الأسطرة في (أطِلُّ على موكب الأنبياء القدامى) ونفهمه على أنه شيء لنفسه وفق ما هو عليه كحدث سياقي في النص الشعري ولكن تعريفه أو تاويله يمكن انتقاله إلى مدلول في عالم ممكن وكذلك إرجاعه إلى عالم إمكاني قابل للتأويل من باب العلاقة التبادلية، بالإمكان إرجاع الممكن في النص إلى صورة شعرية معادلة لحالة الاستدلال في (وهم يصعدون حفاة إلى أور شليم). فالنص تحول من سياق تاريخي إلى نسق تأويلي بعد أن خضع لجملة من الأبحاث الإمكانية الذهنية في اللاوعي حتى برز الحس التأويلي كأولويات للانطلاقة في النص انطلاقاً من التزاوج الدقيق بين (الدال والمدلول) ودون ذلك سوف يصبح النص مغلقاً، فكان للحضور الشعري وهو الخطاب الرئيس في اللاوعي، وأن الإعادة في تشكيل هذا التشظي هو الانشطار الدقيق للأنا أدى هذا إلى تشظي الدال وهو القانون الذي أخضعه درويش لعملية التساؤل (وأسأل: هل من نبي جديد لهذا الزمان الجديد) وكان جواب درويش هو

الخطاب الآخر الذي مركزه في اللاوعي لكي يصبح خطاباً شعرياً للآخر لأنه خطاب يتشكل دائماً بالآخر وهي إشارة إلى الماوراء في تشكيل الحدث الشعري، ودرويش يحدد التحول في الدلالة وتحولها إلى عبارة من خلال المنطق الكلامي إلا أن التميز والعزم في العلامة أو الاشارة، والعبارة في كل الأحوال هي طريقة في الإخراج في أن تجعل إطار الخارج معنى موجود في الداخل ونحن بصدد السياق المتشابك في اللاوعي والذي تحول إلى نسق في:

(أطِلُّ على جذع زيتونة خبأتْ زكريّا)

فالفعل الدلالي تحول إلى إشارة أسطورية تعتزم الامكان في تفاصيل المعنى وهو الرد المتعالي بأداة لغة التأسيس الإشارية في اللغة، والمقصود من ذلك هو التميز القصدي للمعنى الذي سيتحول إلى دلالة أو عبارة في مسألة التناول للمدلول بمواصفات الدلالة السياقية في:

(أطِلُّ على هُدْهُدٍ مجهدٍ من عتاب الملك)

هذا الحدث الشعري يؤسس وجهة لغوية تعرف مدلولاتها بطريقة إرجاع الكلمات إلى مفاهيمها وفق اعتبارات الفعل الأسطوري الذي يستند إلى المعنى اللفظي باستعمال فعل الإشارة إلى علاقة الهدهد والملك سليمان مع الفارق الدقيق بين المدلول ومرجعياته وهي إشارة إلى العمق الدقيق في المعنى الدلالي والحلقة التي تربط المدلول بالمرجع وفق الظاهرية الصوتية للحدث الشعري.

فالدلالة الصريحة للفظ في تشكيل المعنى الملتبس عند الشاعر هي علاقة إرجاع يشير إلى اللفظ ضمن الحس البنائي للنص الشعري في:

أطِلُّ على لغتي بعد يومين. يكفي غياب

قليل ليفتح اسخيليوس الباب للسلم،

يكفي

خطاب قيصر ليشعل انطونيو الحرب

من خصوصيات النص هو التعبير بالمدلولات المباشرة في الألفاظ ذات البعد الأسطوري للوعي ودرويش يطرح هذا الاقتضاب بتركيبته التعددية وهي إحدى الروابط المهمة في لغة الذات وهي الرابط الزمني للاحتمال وهنا تتشكل الدلالة الصريحة بالمفهوم القصدي والتفصيل المرجعي للحدث (لاسخيليوس ومسرحية انطونيو وكيلوباترة لشيكسبير) كذلك التمتع بالتواصل وبالاعتماد على الأنظمة الدلالية وهنا تتمفصل الإحالة في عملية التواصل لمجرد الخوض في المرجعيات التاريخية.

إن العمل من أجل تحقيق أفعال تواصلية لإثبات حالة المرجعية والتنوع في مصدرية الحدث الشعري ونظرية الإحالة الصوتية الخفية التي تمركزت في النص الشعري، من هنا تتحقق حالة الثبات داخل ضروب من المنطق المفاهيمي إلا أن درويش يعالج هذا الإيقاع الشعري بطريقة الحلول في التواصل داخل مدلول يجري من خلال الأصوات الخفية وهي سلسلة من الترابطات تشكل مصدرية تزامنية وهي تقع في خواص العملية التركيبية.

وحسب ما يشكله الأهم من هذا التمفصل في الرابط الزمني الاحتمالي من التصور لبعض حقيقة ما هو موضوع في الفضاء اللفظي والذي يتحدد بآلية الخطاب الشعري ثم يستحيل إلى مفهوم التعدد في ضروب السياق وفق القيمة التلميحية لما يقوله درويش:

أسْرجُوا الخَيْلَ،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل في السهل

إن هذا المعيار اللفظي كانت حدوده فضاءات الشاعر في اللاوعي السياقي وقد تضمن أشياء متعددة في فضاء التلفظ على ضوء التماسك بالحرفية اللغوية وما شكله الخطاب الشعري من حقيقة تنتمي إلى حقيقة تلك السياقات واسترسالاتها الدلالية وذلك باعتمادها على مفهوم صنف المدلولات وترجمتها على نحو تصطنعه وظيفة الحس الشعري، فكلمة (أسرجوا الخيل) تنتمي إلى

الافتراضات التي تحملها إشكاليات التأويل في المكان المعد ويضفي على هذه الكلمة المسند الفعلي، وبالعودة إلى مسؤولية تلك الافتراضات يمكن اعتبار ذلك المسند وهو يأخذ شروطه الأولية في الانتماء التقديري في شروط ذلك المسند الفعلي نفسه، وينتمي التقدير إلى ضروب من التلفظ لذلك المخاض للبطل الاسطوري لأن (... كان المكان معداً لمولده) بالاحتمال الذي يتعدى المدلول الوضعي ويشير إلى ظهوره داخل تلك المرجعيات (من رياحين أجداده تتلفت شرقاً وغرباً) (وزيتونة قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغة...) وفي جميع حالات المدلول تكون رياحين الاجداد تقع في جملة من المعطيات تمثل محوراً مهماً من محاور تلك المرجعيات والطريقة المصاحبة لذلك والتي نطق بها (المصحف) هي تلك (زيتونة مباركة لا شرقية ولا غربية)، واذا ما تعرفنا على ذلك الخطاب الشعري بأصواته الخفية نجد أن العملية التداولية كانت قد شكلت الارتباط الضروري والتواصلي باللغة وبالوجود المعرفي وباستحضار في عملية التواصل، فالتمثيل المنطقي للغة يتواصل بالمدلول الوضعي والدلالات المباشرة والاستدلال المركب يمكن الوصول إليه في صورة الخطاب.

في صرختي مطرٌ ؛ هل أسأتُ إلى إخوتي

عندما قلتُ أني رأيتُ ملائكةً يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟

والشاعر يريد أن يتوقف عند جملة من المدلولات وداخل جملة من الخلاصات في (سورة يوسف) ودرويش يجمل إشكال التأويل في إضفاء المسند الفعلي في (سورة يوسف) وبافتراض يؤول المسند ذاته في شروط أولية استجوابية يذهب بنا درويش إلى حالة التقدير حسب فضاء التلفظ وحسب ضمير المتكلم.

لا أتذكّرُ أسماءهُمْ. ولا أتذكّرُ ايضاً طريقتهُمْ في

الكلام... وفي خفة الطيرانْ

والملاحظ أن درويش في هذه التركيبة الآلية الوظيفية نرى استعمالات تكمن في الصياغه ونمطية في صياغة هذا المشترك النصي وهو يشير إلى ملامسة

المعنى وباقتراب تكويني من الجملة القرآنية والشاعر يستعمل حدث المعنى في (سورة يوسف) في استدراك لفظي يُشتق من مدلوله فيكون استعارة معينة تناسب الراوي للحدث.

أصدقائي يرفّلون ليلاً ولا يتركُونْ خلفهمْ اثراً. هل أقولُ
لأميّ الحقيقة:

الجملة هنا تنتمي إلى معنى في السورة جاز استعمالها في عمق الحدث الذي تشكل في النص القرآني، والشاعر نلفيه يتحرك بموجب الخطاب السياقي وفي نفس التقنية ولكن بنسق واضح الاستعمال بالنسبة إلى اللفظ المتشكل بالخطاب الشعري، فهو يرجعه إلى محيط مزدوج داخل المشاهد النصية.

لي إخوةٌ آخرونْ
إخوةٌ يضعون على شرفتي قمراً
إخوةٌ ينسجون بإبرتهم معطف الأقحوانْ

والدور التركيبي هنا يتعلق بالقيمة اللفظية تتصدره تحديدات مصدر الخطاب وآليات القيمة الحقيقية للغة، وإن ما تفعله الجملة الشعرية في تشكيل الحدث وقيمته المرجعية لأن تجعل الشاعر يعي ما يقول أن الفعل في (الإخوة) قابل للإقرار، وأن الإقرار بأن (إخوة يضعون على شرفتي قمراً وإخوة ينسجون بإبرتهم معطف أقحوان) هذه القيمة الحقيقية للوظيفة في جواب الشرط الافتراضي هي علاقة تتعلق بالإجمال الاقتضائي لما هو موجود على سطح النص، وتبقى الحقيقة قيمة يجب أن تفصح عن العوالم الإمكانية، وما نريد توضيحه هنا هو الاقناع بأن الرابط الافتراضي في اللغة عند الشاعر يتكون بالتعليق على القيمة الحقيقية للنص، والنظام الذي يعين الحيز الذي تؤشره الدلالة تحت حقيقة ما يشكله الخطاب الشعري من منظومة معرفية بعد الانتقال داخل الأشياء وفي جوهر الخطاب.

... سبْعُ سنابلَ تكفي لمائدة الصيفِ.
سبْعُ سنابلَ بين يدي. وفي كل سُنبُلةٍ
ينبتُ الحقلُ حقلاً من القمح.

إن المدلول اللفظي الخفي في النص القرآني يتوقف عنده الشاعر بالمدلول الحرفي المعبر عن السياق وبافترضات أساسية يمكن أن تتمثل دلالياً من خلال فرضية لغوية يقودنا الخطاب الشعري من خلالها إلى قواعد دلالية تصور ما يدور داخل النص من حالات متناهية في الصغر تدقق في عرض تلك المدلولات المتعلقة بالنص القرآني، وبالرجوع إلى الاستعمال الذهني في تفسير تقنية الكلمة الشاعر يحاول طرح أنموذج شعري يستقي مكوناته من الجزئي أو الكلي من تشكيلات النص القرآني التداولي والنص القرآني قاموس يختصر منظومة اللفظ إلى جملة موسوعية وإلى ضروب من (المجاز والتأويل) بعدها ينتقل الشاعر إلى تقنية السرد الشعري وصوره المتركبة داخل سياق من الحكاية وهي الصورة اليومية الحاضرة والمسترسلة بحكم تفرعاتها الزمنية ومكانتها الماضية والحاضرة والشاعر يدخل في تلك الديمومة الشرطية المتدفقة بلحظات من الإشارة والاحتمال والبلورة.

أبي يسحبُ الماء من بئره ويقولُ

لهُ : لا تجفَّ ويأخذني من يديْ

لأرى كيف أكبرُ كالفَرْ فحينه..

أمشي على حافَّة البئر : ليْ قمرانْ

واحدٌ في الأعالي

وآخرُ في الماء يسبحُ.. لي قمرانْ

وهكذا يتشكل العرض السريع ويتدفق في الحكاية الشعرية عند درويش وهذا المتصور من منظومة الحكاية كونه يقتصر على لحظة الوعي ثم يتشكل بصيغة احتمالية للحدث في إجمال العديد من الميراث النسقي حتى خلق الشعور، وأحياناً يكون بسذاجة ليستحيل إلى خلاصة في القصيدة بأن هذا النفير اليومي في الحكاية الشعرية كذلك الانسيابية في الوصف ينقلنا الى عملية تقويم في فهم هذه الصيغة الاحتمالية ويتمثل بالإقرار الحاصل في هذه الاحتمالية وهي الدقة في تحقيق الإرادة بفعل العناصر المنضوية داخل شبكة الخطاب الدلالي الذي ينظر

إلى المعنى باعتباره سياقاً أو انتباهاً وصلة لغوية داخل منظومة تنتظر لحظة الإعلان عن مجالها العام للملفوظات ويصبح الخطاب جزءاً من حركية هذا الملفوظ ويتحدد انتماؤه إلى صيغة الوحدة البلاغية أو الصورة القابلة لأن تتكرر بحضور تلك الشروط ووجودها وهذا ما تم التطرق إليه بشكل إجمالي في الخطاب الشعري وبالرجوع إلى الجديد من تلك التصورات التي تعداها الموضوع السياقي نحو زيادة في الإنجاز وفي الوصف لفعاليات الحياة العملية وطبيعة وقوة المقاربة في رسم النظرية الدلالية وفق صيغة الاحتمالات وبخطوط عريضة.

واثقين كأسلافهمْ، من صوابِ
الشرائع... سكُّوا حديد السيوف
محاريثَ. لن يُصلحَ السيفُ ما
أفسد الصيفُ – قالوا. وصلّوا
طويلاً. وغنّوا مدائحهمْ للطبيعة...

ويتجلى المجال الخطابي في حصر تلك الممارسات اللفظية في تعيين شروط ذلك الظهور وانتظامه والكشف عن تلك السمات السسيولوجية. فالملفوظ هوالوحدة المتشكلة بالخطاب ومدار تحليله للحدث هو الرسم الدقيق لحفريات النسق وصياغاته الصورية في رسم ذلك الامتداد في المثل السائد الذي تحول إلى تدرج في السياق التأويلي (لن يصلح السيف ما أفسده الصيف) وهي إشارة إلى اقتضاء المعنى في المثل الدارج بشكله النهائي، والشاعر يستشف تلك الإقصاءات وضبطها في حالة من التردد وهو المسار المنطلق من تلك التشكيلات الخطابية وملفوظاتها الدلالية. وقد تمثل هذا الإقرار الحاصل في هذه الاحتمالية بالدقة في تحقيق الإرادة، وإن كل ما حصل من مكونات في الخطاب الشعري راجع إلى حدود الأشياء المرتبطة بعلاقاتها وبنظام من العلامات الذي يشكله الشاعر من مستوى تلك المضامين السياقية.

لكنهم أسرجوا الخيل،
كي يرقصوا رقصة الخيل،
في فضة الليل...

وإن [illegible] الشاعر في الصياغة الإشارية ومن مفاهيم لتلك التصورات لمحيط الاعتقاد وبافتراض للمسار النظري والعوالم الإمكانية والتدقيق في قضية السياقات والتنبيه إلى أن (رقصة الخيل) سوف تأتي في (فضة الليل) وهي صيغة إشارية لفعل الإرادة المثيولوجية باعتباره القائم والمتواصل بالإرادة مثل الفعل الحسي في الذهن. من هنا يجب التمييز بين الملكة والإنجاز المثيولوجي في استعمالات التبويب الفيزيقي بطريقة احتمالية في رسم العلامات وفق عملية نظرية ودلالية تؤشر الدور الحاسم في تعليق قيمة الحقيقة فيزيقياً، وهنا ينقلنا درويش إلى مطلب للربط بين الذات السياقية والفيزيقية الأرضية.

تجرحني غيمة في يدي لا

أريد من الأرض أكثر من

هذه الأرض: رائحة الهال والقش

بين أبي والحصان

هنا يأتي الاسترسال في منظومة الأصوات الخفية والألوان وفق صياغة لنظام المقابلات حيث تشكل التواردات منتج الشاعر الجوهري، وبهذه الطريقة يتشكل المضمون وفق أجزاء ذهنية من الاسترسال تكون قابلة للتعبير عنها بالتجريبية الإمكانية للفيزيقا.

في يدي غيمة

جرحتني ولكنني

لا أريد من الشمس أكثر

من حبة البرتقال وأكثر من

ذهب سال من كلمات الأذان

ودرويش في هذا الاستشفاف للمسار الدائري في التشكيلات الخطابية يميز هذه الندرة في الجملة الصورية التي تتضمن التوليد الدلالي من قضايا الإمكان الفعلي وهو ينفتح باتجاه حركية التأويل عندما يشكل متوازياً خطابياً

وجدل في الجملة الشعرية الذي خضع للتجريد وهو الذي يتيح التوليد للقضايا الملفوظة وهو عكس فضاء الاحتمال عند الشاعر وفق إمكانية خفية متجسدة بالحد الفعلي لأهمية ما تم النطق به (من حبة البرتقال) فهي الندرة التي تتوزع داخل التوليد الدلالي، والمهم هو معرفة النسق الشعري الذي يبحث عنه الشاعر في (ذهب سال من كلمات الأذان) لأنه الحقل الذي توزع داخل الأصول الملفوظة في الذات المتعالية باعتبارها نمطاً منتظماً في تشكيلات الوعي اللفظي وكذلك التحرر من الاختراقات المادية للتشبيه او تسطيح التشبيه أو التورية والانتقال إلى حدود الكينونة في المعنى والانفتاح على الكثافة الدلالية التي حددت المعنى كصورة تتخللها القصدية الباطنية من الأنساق الشعرية. في قصيدة (قرويون من غير سوء) يوجز درويش احتمال الجوانب التركيبية للاستعمال ويفترض أن تتفعل الصيغة الإشارية في ذلك التعميم في القصيدة.

لم أكن أعرف عادات أمي، ولا أهلها

عندما جاءت الشاحنات من البحر. لكنني

كنت أعرف رائحة التبغ حول عباءة جدي

ورائحة القهوة الأبدية، منذ ولدت

كما يولد الحيوان الأليف هنا

دفعة واحدة !

فالإشكالية التعميمية مثلت النسق الإشاري للطفولة، والصورة التي تتحقق في الاحتمال الطبيعي والاختيار في النهاية يقع تحت طائل الارتباط الفعلي للحدث، والجملة الشعرية الموصلة للحدث هي الصيغة الفعلية الزمانية المبكرة والتي تمتد إلى حقب ثلاث، ويتم الاختيار داخل نفي هذه الحقب أو العوالم ومحيطها الاعتقادي، ويمكن التطرق إلى المحتوى الدلالي في (الهبوط إلى حافة الارض)

نحن أيضاً لنا صرخة في الهبوط إلى حافة

الأرض. لكننا لا نخزن أصواتنا

في الجرار العتيقة.

أن [illegible] الاحتمال تكون مرتبطة بالممكن الافتراضي وحالته الإشارية بالنسبة إلى الممكن الذي يشتمل وحدة التفكير الاستعمالي وموضوع الذات المتيقنه في جذرية ونهائية (الأصوات في الجرار العتيقة) لأنها وظائف إنتاجية ذهنية تعيد انتاجية البنية، والقصدية للمخاطب والظروف المتعلقة بالحوار الداخلي الذي يتحقق فيه الكشف عن الآلية المركزية للصوت المضمر وهو يحاول إظهار كيفية اشتغال شبكة هذه العلاقات وانسجامها مع النسق المتنافر وهذا ما ركز عليه درويش في:

لا نشنق الوعل

فوق الجدار، ولا ندعي ملكوت الغبار،

وأحلامنا لا تطل على عنب الآخرين،

ولا تكسر القاعدة !

من هنا ركز درويش على المحاكاة الجذرية للوعي الباطن باللاوعي الثنائي وتجاوزاً لمنطق الكشف في النص الشعري، فالمحاولة من قبل الشاعر لإقامة حوار داخلي يبرز تلك التفاصيل من الحوارات التي تتعدى المنطق الإيحائي ليستثمرها درويش داخل البعد الثنائي وتجاوزاً لشبكة العلاقات التطابقية ولتبيان المفهوم الإجرائي المنجز على ضوء الفعل المنتج شعورياً ونعني بهذا المحرك ما أنجز من شعور كلي في تفاصيل المقصد اللغوي وفق مفهوم النوع المضمر للصوت وجهة استكشافه وتأويله في نهاية هذا المقصد المنتج والمعلن في خطابية عسيرة تأخذ بنظرية (المقصدية الثنائية) في (ونخطب ود الحصان، ونومئ للنجمة الشاردة) وهي إشارة إلى إغفاءة في التشاكل والتباين وتأسيساً لمفهوم الإشكالية اللغوية والتشاكل السياقي وهذه الإغفاءة في الخطاب يشكلها درويش بصوتين مضمرين داخل إحصائية لمعنى الثنائية الصوتية وإيحاءاتها داخل معنى السياق، ويتجلى النص الشعري عند درويش كعنصر من العناصر البنوية في تصنيف المناهج بطريقة إحصائية لضبط هذه التشكيلات المتناقضة في أطرافها الدالة عن الأصوات الثنائية في:

نحن أيضاً صعدنا إلى الشاحنات. [illegible]

لمعان الزمرد في ليل زيتوننا، ونباح

كلاب على قمر عابر فوق برج الكنيسة.

ثـم ينتقـل درويـش مـن الثنائيـة الدالـة إلى التراكميـة النسـقية في الصـوت الآخـر المركـب وهـي طريقـة عمليـة لقبـول الحـدس الثنـائي وشـروطه الخفيـة في المقاربـات الـتي تنـتج اللفـظ وكتابـة الخطـاب للثنائيـة الصـوتية ومركـزية الوقـائع الرمزية للصوت الآخر في:

لكننا لم نكن خائفين. لأن طفولتنا لم

تجيء معنا. واكتفينا بأغنية : سوف نرجع

عما قليل إلى بيتنا.. عندما تفرغ الشاحنات

حمولتها الزائدة!

والإشـارة هنـا إلى المعطـى اللغـوي (برمـزه الصـوتي) وإمكـانيتـه التعدديـة في النظـر إلى المفهـوم الـذهني ليتوصـل إلى الصـيرورة في الفضـاء المـزدوج للأصـوات الثنائيـة، فالإمكـان للعوالم الاحتمالية تؤدي إلى ثنائية صوتية اعتقاديـة في (سـوف نرجـع عمـا قليـل إلى بيتنـا..) ويـؤدي هـذا الاعتقـاد إلى حتميـة الانتمـاء السـياقي للموجود الإمكـاني لتلك العوالم الثنائية، من هنـا تتغير الآلية الدلاليـة للأصـوات الخفية حسب طبيعة التركيبة الثنائية للنص الشعري.

وفي قصـيدة (ليلـة البـوم) هنـاك اعتقـاد في الصـياغة المرئيـة تـدير هـذه الاحتماليـة وفـق نظـام سسـيولوجي ينتمـي إلى حقيقـة للحلـول وتفيـد الانتمـاء إلى الكينونـة الحسية المتجسـدة ذهنيـاً في المعلوم النصـي ومثلها تقوم الوظيفـة الآليـة بالإفصاح عن كنه الآلية الدلالية وحسب طبيعة الجملة المرتبطة بحلقـة التركيـب وحسب التعددية الإمكـانية.

ههنا حاضر لا يلامسه الأمس...

حين وصلنا

إلى آخر الشجرات انتبهنا إلى أننا

لم نعد قادرين على الانتباه. وحين

التفتنا إلى الشاحنات رأينا الغياب

يكدس أشياءه المنتقاة، وينصب

خيمته الأبدية من حولنا...

وحسب هذا التصور الذهني المسترسل ببعده الفيزيقي يشير إلى غياب الظاهر التجريدي وتجانسه في المدلول الحسي المدرك ظاهرياً. ومدلول التجربة عند درويش وتطابق مضامينها تتأكد بالغياب الديناميكي المسترسل في حدود الذات (ههنا حاضر لا يلامسه الأمس..) هذا يعني أن المرسل من المضمون الإمكاني يتعلق في حدود المعنى المغيب في النص إلا أن المسترسل المضموني كان لفظاً فيزيقياً شكل وجوداً هلامياً لمضمون النص، وقد شكل الإدراك الحسي معنى الظاهرة الحسية والصوتية الخفية (حين التفتنا إلى الشاحنات رأينا الغياب يكدس اشياءه المنتقاة) هناك عوالم دفينة في تشكيله النص وصياغة في التعددية يمكن افتراضها داخل محور يجنب الافتراض بشرط أن يكون الافتراض حادثاً داخل الصيغة الإشارية ويقع في الافتراض التناوبي ليتحول بعدها إلى نمط يعيد المتوافر من الاحتمال وشاهد على تحقيق العملية الظاهرية للصوت الخفي موضوعياً ويقتضي هذا التساؤل للمضمون الخفي معتركاً حسياً يبرهن على مدلول هذا المضمون وارتباطه بقضية الحس المعرفي وإضفاء المعنى عن طريق التجربة الحسية وفق أسباب ظاهرية للترادف ويمكن إرجاء هذه القضية إلى تفاصيل العملية السيميولوجية وفق نضوج متصاعد للإشكالية النظرية لحدود الأصوات الخفية وهي تتحرك بمقاربة سيميولوجية بالمدلول النصي واتجاهاته المنطقية.

ههنا حاضر

لا يلامسه الأمس

ينسل من شجر التوت خيط الحرير

حروفا على دفتر الليل

لا شيء غير الفراش يضيء

جسارتنا

في النزول إلى حفرة الكلمات الغريبة

وفق هذه الصورة التقليدية للعلامة وهي تعبر المعطي الظاهري لتتمركز داخل إشارية تؤول صورة المضمون الصوتي الخفي لتتقدم إلى العوالم الممكنة العبارة والعودة بالمعنى إلى اختياراته دون افتعال وانفعال مقابل الصيغة الإلزامية في تعددية التعبير والإرادة لأنها تتحقق بالتوازي المضموني وتعيين ذلك التماثل والمحاولة في تحليل تلك الكيانات الحسية التي أشار لها الشاعر في (لا شيء غير الفراش يضيء جسارتنا في النزول إلى حفرة الكلمات الغريبة) ثم يبدأ الشاعر بتحليل هذه الحدود الحسية وبمواصلة لمحبسات تتمركز حول الذات أو الكيان المضموني للصوت الخفي لتتشكل بعدها أنساق من العلامات تقوم بإيجاز هذه العلامة التبادلية

هل كان هذا الشقي أبي ؟

ربما أتدبر أمري هنا، ربما

الد الان نفس بنفسي،

واختار لاسمي حروفاً عمودية...

إن لغة التحليل الشعرية ولغة المضامين الصوتية إضافة إلى التمثل لحدود هذه التعريفات يفترض درويش أن مضمون هذه الصور تؤكده الوحدات الدلالية الخارجية بضغوط الوحدات الداخلية لتحوي التركيبة المكونه الموصلة إلى المركب الاسمي في مجال الوعي (الذاتي والموضوعي) وهو تحرير للقصد المفترض في تفاصيل التفكير لأن الإيحاء الحسي الذاتي عند الشاعر هو تشكيل للإرادة واستعمال للصيغة المفترضة بالإرادة ويتعقد هذا بالمفصل المنهجي (للداخل عن الخارج) ويبدو أن هذا الموضوع يتحرك وفق المنظومة الدلالية وإشكاليتها

اللفظية التي يدركها الشاعر وفق تمثيل دقيق للمراجع الدلالية واعتماداً على التقنيات الحسية وفضاءها المتاخم لذلك التخارج بين (الداخل والخارج)

هنا حاضر

جالس في خلاء الأواني يحدق

في أثر العابرين على قصب النهر

يصقل ناياتهم بالهواء... لعل الكلام

يشف فنبصر فيه النوافذ مفتوحة

لعل الزمان يحث الخطى معنا

حاملاً غدنا في حقائبه...

إن الملفوظ الصوتي الخفي تجانس من موقع الاختلاف مع تفاصيل الذات وموقعها على مستوى التكوين الداخلي والخارجي، حيث اختلف الملفوظ في الدلالة والجمل الشعرية وانفصل بمتغير كونه فيه الشاعر نسقاً متكاملاً كان قد مر بمحورين (داخلي وخارجي) عارضاً فيهما ذلك التكامل والتعدد وفق بنية نسقية متشكلة بخطاب شعري. وبموقعية لفظية تصنيفية كانت قد ترجمت ذلك الترابط السياقي إلى منعطف نسقي يربط هذه النصوص الشعرية أعلاه.

وفيما يتعلق بالفضاء اللفظي وترابطاته بالداخل والخارج ينقلنا درويش إلى موضوعية النص الشعري ومفاهيمه وقد تمثلت بضمير المتكلم وهو ينوب عن اللفظ الخفي ويجهر بالصوت الاختلافي ليتحول إلى المفصل الاحادي من موقع الاختلاف الذاتي ليحول هذا الحس الصوتي الى فضاء تكميلي يؤسس الشاعر عليه ذاتاً عمودية في التشكيل الخطابي، وينقلنا درويش إلى مقتضيات اركيولوجية لوصف الحدث على لسان الذات المتمركزة داخلياً.

هنا حاضر

لا مكان له،

وربما أتدبر أمري وأصرخ في

ليلة البوم: هل كان ذاك الشقي

أبي كي يحملني عبء تاريخه ؟

ربما أتغير في اسمي واختار

ألفاظ أمي و عاداتها مثلما ينبغي

ويشتمل هذا الحدث الشعري على جملة من الانجازات في التحليل المنطقي للقضايا السيكولوجية والسسيولوجية والنمطية في الإنجاز اللفظي وتفكيك تلك العقد الداخلية وارتباطها بالمحور الخارجي وتشابك هذه المنظومة الحسية وتحليل أفعالها في (ربما أتغير في اسمي) ليتناول الشاعر ما أنجزه الداخل بفعل الخارج سيكولوجياً وما حدده المعنى التاريخي من انكسار في أسبقية ذلك التأويل الخارجي ورصد ما هو موجود من معان خفية داخل الدلالات الشعرية المتضمنة التفاصيل في ظاهر الملفوظ من الرؤية وظهور ذلك الخفاء الصوتي بوحدة فاعلة بالدلالة وهي تكشف نمط وجود طبيعة الأصوات الخفية في النصوص الشعرية.

جدلية الرؤية في

عند سعدي يوسف

9

جدلية الرؤية في شعر سعدي يوسف

كان البروز المفاجئ للموضوعات التي حركت تشكيلات الأنشطة المتناهضة داخل الأنظمة التعادلية للمبحث الفلسفي، وهو يؤكد أهمية الدلالة والموروث، والحلقات التي تبرز فعاليات المظهر الدلالي، بحسب لحظة التأمل في الزمن المتلابس، في مجموعة من الأفكار التي تنسجها التجربة بعمق العملية الفنية.

ومرة أخرى، يتاح لفعل الإيقاع الجديد في الصورة، وهي تجسد النمط، في حلقات اللاوعي، وتكثيف ((الاندماج الدرامي)) انطلاقاً من سببية (الزمكان) المركب، وجعل الحوار يتصاعد إلى ذروته الدرامية حتى تتوثب الرؤية في انطلاقة توجس تبرزاً على سطح النص لتحليل هذا الإحساس المرهف وهو ليستجمع الحدث الشعري بترابط متجانساً في إطار ((الحدث السيكولوجي)) مع المطروح من مفاهيم جوهرية لتوضح التأمل الفلسفي في صياغات علمية، وواقعية تؤكدها التجربة الحية حتى بلوغها المقاسات الحسية وهي تعتبر صيغ الرغبات والإيرادات لتحيط كل الشهوات وتبدأ السيطرة الكاملة على التردد الذي يحدث عبر فوهة الرغبة الدفينة وبصياغة دقيقة للزمن المركبّ باندماج الأفكار التحديثية وهي تتشكل لتقيس نجاح التجربة بواسطة الفعل الفلسفي المعاصر الذي شخص منطق الصورة في الاعداد والمعنى الجوهري، فتبقى الصيغ الاعتراضية في عمق الأصداء على العكس في الطرف الثاني في توهج المنطق الصوري، وهو العاكس الأمين لماضي العمل الفني ومعرفة خواصه الدينامية وهذا يتعمق بالتردد المعرفي بخواص التجربة.

وفي أكثر الأحيان نجد الدافع الحيوي هو الدافع الذي شكل المحور الرئيس في العمل الإنساني، والتعبير يأتي من الإحساس الزمني وللترددات التي تشكل محاور هذه الأصداء والتموجات التي تحول الأشياء إلى حركة تدب فيها الحياة لتشغل خفايا الزمكان والتحول الشعري بالنسبة إلى شاعرنا المبدع ((سعدي يوسف)) ومعالجته الدقيقة للجوانب الفنية والإبداعية ورخامات القصيدة

التي تحمل خواص الصورة ذات الترددات الإيقاعية في الأشياء كذلك تجعل هذا التردد والتفرد في البناء الفني وعبر تحولات بينية معرفية أتقنت استقلالية الأسباب، وناصية القصيدة تفيض بالشروح، وتعيين العبارات والتعليقات التي انغرست في عمق الخلق الإبداعي، وهي تكتمل عبر الاستغاثة والاستحضار الدقيق في عمليات المخيلة، وتأتي الصورة بسببية استقلالية (منغلقة) على منعطفات سيكولوجية تفسر الكلية الطبيعية في الخلق الفني في القصيدة، وهي تستحضر الخواص التي تم جذبها عبر الصورة ((لعملية ذهنية)) تعالج ماضي وحاضر المتلقي الذي يتجذر بهندسة الصورة والقدرة الشعرية والشاعرية في تواصل مع الوقائع الدلالية وهي تستحضر المعترك الضمني وسرعة إثارته من خلال الأنشطة ((السيكولوجية)) التي تكتنز بالحركة والأشياء، وهي ما تزال تبحث عن التحليل والإيضاح، والإيقاظ، والحركة، وفي التفاصيل الأسطورية، واقتحام المفاهيم المسبقة في الشعر والبحث عن الخيارات في أفعال الخيال الذي يظهر بمواقف، تتحدد فيها موضوعية الصورة في نشوة أزلية ومسار تعادلي يفسر العقم الذي يغمر الواقع الاجتماعي.

والتأسيسي يلتقي، بمنحنيات الإنجاز في الصورة، وهو رفض التخفي في الأزمة اليومية، وهذا الهدف الرئيس من عملية الاغتراب والبحث عن الإنجاز داخل الأنساق وخارجها.

فالرؤية عند الشاعر هي المعدل الموضوعي في البحث عن الأزمنة الجديدة، وفي استحضار دائم حتى في هياكل النصوص الشعرية فالثروة الأسطورية للصورة وهي ترسم الفقرات الطويلة في المعنى ونسج التركيبة للهيكل، كان قد حركها الشاعر عبر قنواته المختبرية لكي تحدث فعلها التركيبي وبتفصيلات مألوفة لنمط العصر الذي نعيش فيه، فكانت الأزمة هي نوعاً من الإتقان العنيد، والذي احتوى المفارقة بكل حالتها الظاهراتية، وفي أخلية تستقطب الآثار الدفينة للصورة، وتكشف وتجسد ما تبقى للحالات ((السيكولوجية)) وهي

تتقصى الأثر الخاوي، لبناء الحس المرهف لبنة لبنة، ودراسة منظمة الأشياء التي تغذي الحواس.

مضى قبل شهرين، في صمته

وغربته، وندى صوته

***

لقد كنت أجهل أين يريد السفر

وقد كان يكره حتى الوداع

يغني أغاني حزينة

***

عن النخل، وعن رحلة في سفينة

وكان بعينية شيء مضاع

التقنيات الكبيرة تؤكد الجوهر، والاستعانة القصوى لعمليات الوعي، والاستعارة المستمرة للقوانين ذات الامتلاك المتعين في جمعه واكتماله، وقوة التحديدات بشكلها البارز والنهائي وهي تكتنز المفروض في وحدة الوعي الجمعي، لتستقيم الصورة التكوينية وتنويعاتها بجهد يتحقق من خلاله الفعل والمقدرة، في إطار التفاصيل المتحولة وبدعوة واضحة وجلية عن الشيء الذي يحتم على النص وعرض مسؤوليته وتعضيد فعل الوعي، باعتباره منهجاً ذا قيمة، وسرعة في البناء على مستوى أنشطة الصورة.

كأنك أنت لم تولد لتبصرهم جميعاً

لتصيح بين الناس، من أجل الذين يعذبون ويدفنون

في الصمت، من أجل الذين يحررون

أقدامهم في بول مرضاهم، ورغم القبح والماء المسمم يزرعون

يا قلب الحجري... أبصر كي تراهم

يبصرون.

أن [illegible] التماثل في حدودها الموشحة بالوضوع، والتي تتميز بالمنطق الجدي في وشيجة تتمتع بها خواص التجربة الحية ((في الروح، والعقل الكبيرين)) وفي صياغات تقر الفعل المترادف في سياقاته الصعبة باتجاه الترجمة الدقيقة للنص الشعري، وهو يختمر من خلال المنطق في الصورة الشعرية، لتستقيم المعادلة في الروح وهي تكتشف الإلزام التكويني الذي ينمو بدافع الإحساس والالتزام والمسؤولية كونه يستمد خواصه التكوينية بعناء وهو يزخر بالتناسب المنسق، وهو يفضي إلى رؤية شعرية تنفتح على معامل الآخرين، كأنها ضوء شمس وقد انتشر على تلك الأنحاء من الحواس والمخيلة في استرجاع يحكمه وضوح الرؤية في قلب المعنى والنسج الذي يستمد خواصه من المنابع التي تحيط النسق في انسيابية تفتش عن الإيقاع الذي يزهو بموسيقى المفرد والروح التي أصبحت شعلة شفافة تحيط ((الزمكان)) برسوم وملامح يتلابس معها الضوء المنعكس من صورة الأشياء والحواس الخفية، لتنطق بالصورة ببصيرة أخّاذة، وهي تتحدث عن مصدر الألوان في النص الشعري . مهملة في آخر الساحة.

أثوابك الفاتحة الخضرة

تلقي عليها عربات النقل، والأحذية، الغبرة

ويضحك الأطفال في الساحة

ويدنون من أذرعك المعروفة المحروقة المرة

يغافلون الحارس المتعب : نواره

يا عمي الحارس، هل آخذ نواره ؟

لكن أغصانك لن يلمسها الأطفال

لن يسرقوا من زهرها زهرة

فأنت بين الشيء والصورة

ضائعة الأسماء

ضائعة كالماء

إن عملية التلقي تتحدد بالرغبة، والصعوبة التي تكتنف[illegible] الاسترخاء في قصيدة من الوعي المناسب بإلهام، وهو متصل بالوضوح التام في ظاهر المنطق الشعري، وهو يوضح منعطف الحالة الأصلية، وبتركيزا يتبينه الشاعر وهو مستغرق في روح الصورة، ليمسك بعدها بأنشطة كبيرة البناء تحيط مشروع هذا الاستغراق وهو في وضع سابق في منتهاه، وعلى هذا النحو المتنامي لخواص ونواظم القصيدة وهي تكتمل، باكتمال الصورة وتتطبع بالمكونات، ذات الموضوعات التي تشكل نقطة في الفهم الأول لمستويات الوعي، وهو يتلمس الصعوبة الدقيقة في الفهم لأن الشاعر ترك أثراً يجب البحث عنه.

في هذا المعترك، يكون الاستحضار متلابساً بجدلية مع الرؤية التي تفصح عن عدة محاور في التشكيل القديم كما هو الحال عند (السياب) وكذلك عند الشعراء الآخرين من المجددين والموروث يأتي في استشراق متعدد التجريبية.

أعرف أن ذراعاً أتوسدها تحكم إغلاق مدينتنا

حين يدور السافل، أشيب، تحت الأسوار

وأعرف أنك حين نثرت رصاصاتي اخترت

المسموة منها ...

أعرف أن عدوي قتلته امرأة ...

والإفادة في الكشف عن الحد والتوسع الأعمق لهذا المبحث للقبض على الأشياء والإفادة من صنع التوازن (بين الحداثة والتحديث) في النص الشعري في استحضار خواص الأسطورة (كما هو الحال عند جويس) والضبط المتوازن للسببية التعادلية، والعبث الواعي الذي يدركه الشاعر من خلال الاستيقاظ المستمر.

بيتاً على الذرى كان مسكوناً بأشباحنا زماناً طويلاً

وتركناه، مسرعين إلى السوق

اشترينا شقائقاً

واشْتَرينا ذمّةَ

هـذه القبضـة الـتي يمتـزج فيهـا الوجـود الكلـي بـالجزئي وهـي الصـحوة لاستحضـار الغـزارة المتفـردة في عمـق التصـور واتجاهاتـه المتداخلـة نحـو التـدفق المتـوازن في المبحـث الأسـطوري مـن الوظيفـة البنائيـة للـنص، وهـو البحـث عـن الصياغات الإبداعية في عمـق اللحظات من البناء الاجتماعي وما حققته عملية المفاضلة والتنقيب، والبحث عن الجذور والخواص بالمحنة المتأصلة في (التغريب) والاختيـار الشـعري عنـد الشـاعر يكـون قـد تحـدث عـن الـروح والهـاجس واللغـة والحركة للأشياء التي أوجدها منطق الوجود.

أحس، مسحنا وجهك الغامض بالأغصان

نمنحه الممكن من الألوان

واليوم، حتى الغصن المخضّل بالإيماء

طاف على نهر النسيان.

ومـن الإيحـاء المتماثـل في الـنص نسـتطيع أن نحـدد الإيـراد، وهـو في حقيقـة المفارقـة وهـي ترتحـل لتجعـل الصـورة تحكمهـا اللغـة والصـورة، والحركـة حتـى تنظم إلى المصدر في الترجيع المنطقي، والوعي المركز بالانفعالات تتمحور داخل إشـكاليات واعيـة مـن الأحاسـيس وصـيغ التعـبير الدقيقـة. إذ إن (سـعدي يوسـف) يكشـف عمليـة الإحسـاس بالأشـياء والحيـاة، مـن خـلال منطـق الانـدهاش الـواعي الذي يطغى على فضاء القصيدة ليستقبل الرؤية في الحنين إلى مشاهدة دجلة في صورة تلمس أعماق الشعور قبل أن يطغى على ضفاف القصيدة حقيقة العشق الجنوني.

أقول : صباحاً لدجلة ،

إن الصباح الذي كان مغتسلاً هو والعشب يقتادني من يديَّ

ويجلسني قبله

هذه المصطبة

تضمك والناس ...

إذن ... أنت تقنع بالجلسة الهادئة

على ضفاف النهر

ها أنت تصغي إلى خطوة منه مكتومة

كنت تصغي

إلى هاجس العشب تحت الحذاء الممزق

تصغي

إلى دورة الخبز في دمه ... البارحة

ونستطيع أن نعي هذه الترجمة عبر كل هذه الترجيعات المتكررة وهي تحرك سطوح الأشياء، وتلامس الأعماق، فتبدأ الرؤية تتخذ داخل الصورة حتى تصبح انعكاساً لفصل الوجود داخل معاني تعبيرية هادفة إلى صيغ عملية من الانفعال الوجداني في قلب المفارقة وهي تقتحم فضاء القصيدة، لتعمق الشعور بعمق الحقيقة والكشف عن الأبنية التي وحدها النص الشعري داخل معاني الصورة ليعج بالمحاور الرصينة، وهذا شعور يتركب عبر، صيغ من التصور الصادق، وفي تفاعل يفضي إلى الحالة الثقافية.

اعتم البحر

منذ الظهيرة

كان يعتم، شيئاً، فشيئاً، وكان بريق الثياب الصغيرة

يختفي في العيون

[illegible] ضباب الزوايا سواد العيون

والمرايا – النبيذ

المرايا – الدخان

المرايا – المرايا

في غموض الزوايا

فالنتيجة تأتي دائماً، في استكشاف المنحى الشعري الذي يطرح مستلزمات (دراما الشعر) في الحفلات القدسية وهي تنقل الصورة لتتم العملية التعبيرية في حماس وتأمل باطني يتضح بسببية، تنتقل في ثنايا الروح لتوضح مجموعة إرادات وبفطنة شعرية مرهفة .

فنتائج التحليل (السيكولوجي) تؤكد الجهد الذي بذل في نموذج التعبير وفي صياغة القصيدة في سلسلة من الأحاسيس كما تشرحها الرغبات والإرادات والشهوات في صدق الإيمان والرغبة الجامحة في بناء القصيدة .

المراجع

1- الأعمال الشعرية، 1952-1977، مطبعة الأديب البغدادية.

فضاءات المعاني في شعر محمود درويش

10

فضاءات المعاني في شعر محمود درويش

إن التشابك في عملية الابتكار، والمجاز في النص الشعري وهو يشكل الأسلوب والعلاقة الدقيقة في المحاور المتداخلة وهي تنشأ في عديد من الأفكار الجديدة وتفضي هذه العلاقة وتطورها بتعددية آفاق البنية في النص الشعري، حيث تنشأ الصورة المزدوجة بإحكام المجاز وهو يكسب المنطق الكلامي وضوحاً (كما يقول أرسطو)، من هذه المنطقية العقلية توسعت مجالات الإيحاء وبالصيغ البلاغية عن طريق قوة الخيال وهي براهين تصاغ عبر التشابك في الدلالة والتنامي المستمرين في عمليات متعددة تلتقي في آخر المواقف المتعددة في ذروة لحظة الإدراك والحضور معتمدة على منطق الإيحاء العقلي في صيغ المجاز الذي أصبح مطلقاً بتفاصيله . ومحمود درويش ينعطف بشكل حاد بهذا الاتجاه في بناء القصيدة فهو الموقف الثابت اتجاه الذروة في (الشهادة) من أجل القضية حين يقبل عليه باختياره عندما يقع التحدي وهي عملية تصور المنعطف الدقيق في دلالة ما تضمنته القوة الكبيرة في النص الشعري.

يقول درويش:

لمغنيك، على الزيتون، خمسون وتر

ومغنيك أسيراً كان للريح، وعبداً للمطر

ومغنيك الذي تاب عن النوم تسلى بالسهر

سيسمي غابة الزيتون في عينيك، ميلاد سحر

وسيبكي، هكذا اعتاد،

إذا مر نسيم فوق خمسين وتر

آه يا خمسين لحناً دموياً

كيف صارت بركة الدم نجوماً وشجر؟

... فالعلامات التي تتجمع في ذروة التصاعد المنطقية في القصيدة حين تنعطف بلحظات الحضور المتعدد بتعدد المحاور ببعضها وفي أنساقها وهي توضح الأبعاد الهندسية في قوة البناء والمتانة، وحين تتحرك الذات في غموض دائم تترك في القصيدة خطاباً في صيغة الجمع ليتحول إلى خصائص منطقية في صيغة الضمير المنشود موضوعياً في القصيدة، وتتجسد هكذا في الوجوه البلاغية المتعددة لتدعيم حالة المعنى الذي يتحرك بمنعطفات واقتناع شديدين، وهو يستكشف سر الممرات والخفايا في فضاء القصيدة ويتصل بمحاور ومجازات، وهي تبرهن على ما تحقق (من تخييل) والإستعانة بتوكيد المعنى المتحقق بالملاحظة والاستعارة وهي شبيهة بعلاقات (اللزوم في المعرفة اللغوية) وتجسيد إيحائي يثبت حلقات البيان والبديع المتعددة في تقاليد الشعر عند العرب.

فالموقف المتعلق بالكثافة في خواص الصورة الشعرية والمعنى في القراءة، تنطق بتوجيه إدراك حلقات المعالجة بخواص النص الشعري (سيكولوجياً)، يجعل التدقيق في نقل خواص المجاز والمعنى في الصورة من خواص المناورة المستهلكة في استعارة عدد من الشبكات الدلالية التي تمتن للتطابق في خواص البناء المتعلق (بالهيكل) والفاعلية الواعية في علية التجربة الشعرية.

من هنا تبين التنامي في القصيدة وهي تبدأ بشمولية الحقائق النشطة وهي تقترب من لغز الثابت (وبالموت والتسامي في التجربة) في منحنيات القصيدة ليكون المتسع الرئيس في التجربة والمخاض وتثبيت الموقف في القيثارة والدم في نسق يؤطر في تصاعده أجمل الانتماءات في هذا التوتر الدرامي للمكان والرمز في الجرح النازف .

افتحي الأبواب يا قريتنا

افتحيها للرياح الأربع

ودعي خمسين جرحاً يتوهج

كفر قاسم..

قرية تحلم بالقمح، وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمائم

احصدوهم دفعة واحدة

احصدوهم

.. .. ..

.. .. ..

حصدوهم..

أن المشكلة الرئيسة في عملية تشابك الصورة المركزية الثابتة التي يرسمها الشاعر محمود درويش في حدود القوائم من الأعمدة المرهونة بالأبواب المغلقة والفضاءات الرمادية وفي تطابق هذه الأمكنة ونسج عدة من المصائب التي كانت خاتمة المغامرة للبطل الذي يوجه خطاباته باسترسال ويصور مصائب وعلامات وعلاقات متسعة ومقتصرة في خصائص في عالم مغلق قارب الاقتران بنهايته عمليات التفاعل الإنساني بين البشر، ولكن التحدي للموت وبالموت في أنساق متعددة وثابتة، ولحظات تصور عملية الإدراك والوعي والمسؤولية داخل (ديالوك) قمته المسؤولية والعمق رغم اكتمال حالة التداعي، لكن الحياة عميقة في حين كان درويش يرى أن هذه الحوارات تمتن الإيقاعات في الأسطورة وفي الجمال الأخاذ وهو يقف على قمة التل.

يقول درويش:

أحور ورقة التوت

ومن سوء حظ العواصف أن المطر

يعيدك حية،

وأن ضحيتها لا تموت

وأن الأيادي القوية

سأدفع مهر العواصف

مزيداً من الحب للوردة الثاكلة

وأبقى على قمة التل واقف

لأفضح سر الزوابع .. للقافلة

إن عملية التنامي وهي تنهض في حدود أبعاد الهيكل للقصيدة وفي ذروة من التصاعد والديمومة بدلالة البيت الشعري والرؤيا المتحققة في النص الشعري حتى تشمل الفضاء المحدد في أول سياق للظهور بفاعلية التحور المستمر في الزمان . وهو الذي حول (أبروميثيوس) إلى قوة من الطاقة التي تتحمل الألم وتستوعبه عند المداهمة، وكان درويش يرى في عملية القتل هو الأصرار عند الموقف الحالم بجمالية غارقة في الحلم الذي يوقظ الشاعر أثناء هطول المطر.

يقول درويش:

أحاور روح الضحية

ومن سوء حظ العواصف أن المطر

يعيدك حية

ومن حسن حظك أنك أنت الضحية

هلا .. ياهلا .. بالمطر

إن اكتشاف المعادلة الموضوعي في شعر درويش يعطينا الدلالة المتفجرة في إيقاع يشهده العمق الفني والإيحاء للشاعر العاشق في مجده وجماله لموقف يساوي به بين الحياة والموت.

يقظة الوعي الفكري (الوقت والثورة)

شعر سعدي يوسف ومحمود درويش

11

يقظة الوعي الفكري (الوقت والثورة)

شعر سعدي يوسف ومحمود درويش

ان حدود السمات والبساطة وعملية البحث في جذور الواقع الاجتماعي هي سمات وصفات من الدقة واللّون في وقع الاعماق السحيقة والمتهيبة، لرسم التنهدات الجمالية لمنعطف يحاكي حالة التغيير في مناهج الحياة، ليمنحها الوصف والثراء بشيء من القدسية من ((حاضر الزمكان)) وهو يخفي الحاضر المنساب في حكاية تجمل حالة الحكم الكبيرة التي اصطفاها الصوت الداخلي بحدود المتعة المتكونة في ذاكرة النسيان، باعتبارها ذاكرة أزمان تخفي وراءها ((موضوعية)) التخفي، وقدسية الحلم الجميل لعالم مجهول وسحيق ينذر بالواقعة الكبرى وهي الواقعة الكبيرة بعنفوانها، حين تفتح خزائن اللهب وهي تسترجع أصداء العذاب، في موسيقى، جنائزية تعلن عن ((موت الآلة)) في حجرته، والبدء بمرحلة ((التوقيت)) لثورة الإنسان في كل مكان، ونحن نبحث خواص ((شاعرين حددا الاسترجاع)) هما ((محمود درويش و سعدي يوسف)) في خطوتين إلى الوراء، ونحو خطوة واحدة إلى إمام، وثيقة كبيرة لمنح أسطورة العصر ((طبيعة الصراع الجدلي التاريخي))، ونحو خلاص الإنسانية من ((القهر – والاستلاب والتشخيص الدقيق لهذا الإطار الموضوعي، وهو، توضيح لهذا المسعى في كشف التوسع في التطبيق في عملية التناول للخصائص المختلفة للحياة والعصر والإنسان وطبيعة التهديدات الخطرة، وخصائص الصراع المريرة التي تحيط بإنسان اليوم، وهو يؤكد حقيقة هذا الصراع بكل طاقاته وبهذا يكون من العسير تحديد هذه العلاقات، وتطورها، لاسترجاع عمليات الترفق الدقيقة إلا بإيجاد النواظم التي تستوي في شروط الأفعال المضادة من خلال الأثر الفني في صيغته العليا، وتحقيق التقريب المتعين حتى يصبح إجابة وافية لحقائق الحياة المتحولة دائماً إلى عملية تراجع، وإعاقة تقدم الإنسان إلى الأمام.

فالنقطة المحورية التي لخصها هذان الشاعران، حيثُ وصلا إلى استبيان منطقي عبر تفسير عملي لهذا الدوران الذي باعد الإنسان، عن موضوعه الرئيس

((في الكشف والمراجعة)) والعبرة في استشراف حقائق الحياة، والوجود عبر المألوف واللامألوف في جملة من الخواص التي علقت بهذا الواقع وما توصل إليه هذا الإنسان من حقائق وهي تحوي نفوذه القلق والمشتت، وأن مستوى الإدراك لهذه الحقائق والأحلام هي من خواص المستقبل الإنساني في ((اللون والوصف والطراوة والعذوبة والموت والسعادة والشقاوة والإلهام في عمق هذا الإنسان ولحظات الضجر والمرارة وموت الأشياء في داخله)) حد التناقض بينه وبين واقعه حتى أصبح يشكل عائقاً كبيراً داخله.

ونحن نتناول في هذا الموضوع والنظرة الدقيقة لهذين الشاعرين في فقرات سياقية، تعبر عن نظرة يقظة لعملية الفهم لقيمة ما يعنيه ((الوقت والثورة)) و((الموروث)) في الرؤية والتجربة الشعرية، وما حدده نطاق التباعد الضروري حتى توضحت معاً من الحياة القاسية في توضيح هذا المنعطف ((للشاعرين)) في منفيهما في أن يجعلا الشعر مرتبطاً ((بالوقت والثورة)) والوعي بالانتساب المطلق للعصر لأنه يحمل وعياً حاداً ونافداً، وهو الوقت الذي اشتمل ((النضج الفني)) بالمقارنة مع محنة الإنسان المحطّم والمستلب.

فالخواص الفنية جاءت لتؤكد قوة العلاقة والوضوح بين ((الشعر والموسيقى واللّغة)). في تعريف ((فالبري)) ليست وسيلة بل مثالاً واضحاً، وهي بالتالي وظيفة في مجالات متعددة، منها ((الشعر))؛ ذلك أن الشعر في سياقاته وأنساقه يقترب بموسيقاه الشعرية ليكون جاداً ودقيق الحساسية، بعاطفة محددة في نواظم النظم خلاف الصيغ التحريرية الصاخبة، التي تتميز بالقناع في حلم من لحظات ضجرة قامت على السطوح المستوية متخلّلة التشكيل الرئيس لوهم التوازن وهو يعيد حقيقة الاستمرار في تصعيد روح الوعي والمواجهة للحقائق.

إن الاسلوب الابتكاري لحقيقة الشعر: هو أنظمة سيميائية تؤكد حالة اكتشاف ((النواظم الفكرية)) والذهنية المجردة في ميدان اللّغة، ويحتل ((المنطق الشعري)) في هذا المصدر ميداناً مرموقاً من هذه النشاطات والنواظم.

وفي الشعر تأتي الانطلاقة الأولى، في خصائص الدلالة واللّغة وهي مرتكزات تعمق المنطق المعرفي لخصائص ((النص الشعري))، غير أن الطريقة التي احتشدت فيها لحظات التأسي، وصيغة، التماثل عند ((محمود درويش)) و((سعدي يوسف)) هي لحظات تصبح دون مفارقة، تبحث عن الفواصل في إطار ((الوعظ في الحاضر لتداخل الماضي)) ويأتي الحديث عن الومضات القائمة في القصائد وهي تعي مرحلة اجتماعية وسياسية دقيقة، يقول ((سعدي يوسف)):

تساءلت حين دخلتُ المدينة عن خان أيوب، مادلنّي أحدُ،

فالتفتُ ببعضي، وتمتُ : لقد كان وجه المدينة أزرق ...

أشجارها تستطيل وتكبر، ولكنها تستطيل لتكبو ...

وثالثةً تستطيلُ

****

تظل ... عينيك ... زرقاء

إنك في الشجر – الوهم، والوخز بيتي ومكتبتي، والسبيل إلى سفح سنجار ...

لملمتُ بعضي وسرتُ،

لماذا يراني جنود الخليفة شخصاً غريباً ؟ لأني تحدثت في السوق كمّا وراء النهر ؟

****

يراقبني الليل ...

أعمدة الجامع الأموي : العتيقة ... تراقبني ...

وحين يكون الحوار صورة، وبراهين في أنساق التوازن لتحول المنطق الشعري إلى هزات عنيقة، وهو الشكل الدرامي الذي يتحول إلى تشكيل بخط متحول وفاصل، وإلى قوة شد منطقية يحرك ما علق بالواقعية من هزات عنيفة، وهو موضوع شخصية. الشاعر ((سعدي يوسف)) بعد أن خرج عن التقليد في المقاييس المتعارف عليها في ((الشعر الحديث))، وقديماً ((قال اليوت)): كان

الضعف الذي حصل في ((الذات يشبه)) بقاءها على تقاليد غير منطقية وغير واقعية)) حيثُ كانت غير تقليدية، وكان هدف الدراما ((الإنكليزية)) غير محدد في الموضوعات التي كانت مواضيع تتحى المنحى التجريدي ولكن بطبيعتها ذات تكثيف ((سيكولوجي)) محدد، يتجسد هذا الاستقطاب عبر علل عميقة تدرك هذا الاكتمال والتجربة الشعرية، كانت هي الإدراك والعودة إلى الصيغة الشعرية المنظمة، وهي تعبر عن الشروح ((السياكولوجية)) التي يتم العمل بها في عمق المنعطفات الفكرية والصياغة الكبيرة السيكولوجية ودواعي الابتكار في الجمال الطبيعي، والحق أن التجربة الشعرية هي الفعل الدقيق في الحياة في أحدث استعمال للألوان، وهو الكشف عن خواص المنطق الصوري، وما حققه من إيحاء ثابت في صراعه الداخلي في ((حالته السيكولوجية)) وهي عملية التأمل في صيغ التغيير لينتج الصلة بالحقائق الحياتية والكونية.

يقول ((درويش)):

عيونك، شوكة في القلب

توجعني، وأعبدُها

وأحميها من الريح

واعتمدها وراء اللّيل والأوجاع، أغمدها

فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيح

****

ولكنيّ نسيتُ، نسيتُ يا مجهولة الصوتِ

رأيتُكِ أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل، بلا زاد

ركضتُ إليكِ كالأيتام . . .

أسأل حلمة الأجداد :

لماذا تُحسبُ البيَّارة الخضراء

إلى السجن، إلى منفى، إلى ميناء

يأتي السيق الجمالي للمرحلة المؤشرة ومقاييسها المحطمة، وأن مكامن الهزة العنيفة في أن يرى ((محمود درويش)) في العودة إلى منابع الحدث، اليومي والمنفى الذي تعدد وتنوع، والاغتراب الذي شل الحياة الشعرية بعنفوانها وهو الصراع الحاد والجاد باتجاه المشاهد التي واجهها الموقف من البطل الأسطوري في أعنف أزمة يعيشها الحاضر في أهمية، والنفور وعلى كل المستويات التعبيرية ونطاق التجارب الاجتماعية، وهي تؤكد هذا المنحى وإن قراءة دقيقة لحوافز (التقنية الشعرية) وهي تبني أحكامها على جملة من المعايير البيانية المتخيلة وإن أحد هذين الخطين هو ((مهد الوعي)) الشعري من أجل بناء لحظة، يعيشها الشاعر والمتلقي في تجربة من الوعي الناضج – ذات نتائج متطابقة مع التأمل – والرغبات المختلفة والصلات والرغبات وعملية الاهتمام بالحالات الواقعة، في حين يلتقيان المتعامدان في القمة العالية، هذه القمة هي التي تبلور وعي الإنتاج الشعري، الذي تطابق مع حقائق الرؤية والأداة والمادة والتجربة الحية، هذه العملية هي قمة الاعتماد، في الوحدات المضطربة اجتماعياً، في كل مرحلة تاريخية. وأنت تقرأ الجديد في المنظومات الشعرية، وأنت تقوم بعملية مسح للقوة الذي تمثلت في الرجع المتمثل والخاص بأشعار ((سعدي يوسف ومحمود درويش)) أي جديد هو امتداد لما سبقه من خلاصات رائدة، والشعر بالتجربة قد يكون شيئاً قام على أشياء ومن عدة أشياء واقعة يختارها الشاعر ليوضح موقفه من تفاصيل قامت في الحياة، ويعني كذلك أن التجربة في موضوعاتها الدلالية هي عبارة عن تشكيل من المسائل الفكرية والاجتماعية التي تستجيب لصيغ الموضوعات الجمالية وطبيعتها الإنسانية، ولا يمكن حصر التجربة في موضوعاتها الذاتية والموضوعات الإنسانية المصاحبة ربما تكون عدة من المواضيع

التي يكتشفها الشاعر أو يحسها، ويحولها إلى نافذة يطل منها لمشاهدة التجربة التي بلغت مداها بالمراجعة المنطقية للإنتاج السابق من الشعر.

وتبقى تجربة الشاعرين ((سعدي يوسف ومحمود درويش)) تستوعب النواحي المتعلقة بالحياة والكون والأشياء بفصول بعيدة، وبوحدة عضوية داخل ((الجدلية الشعرية والشاعرية))، وهي تتأثر بالحدث وبوحدة الهدف الإنساني والإدراك الذي ينسج النظرة الثاقبة في وحدة التحامها في ((الصورة والتراكيب)) و ((البنية الحية في الوظيفة الشعرية)) التي تشتمل أجزاؤها وحدة القصيدة.

يقول ((سعدي يوسف)):

مضى قبل شهرين ... في صمته

وغربته، وندى صوته

لقد كنتُ أجهل أين يريد السفر

وقد كان يكره حتى الوداع

يغني أغاني حزينة

عن النخل ... عن رحلة في سفينة

وكان بعينيه شيء مضاع.

فالعلّة الفكرية تبقى ثابتة في وحدة الكيف، التي تحولت إلى منطق شعري يطرح ((سيكولوجية)) تعبر عن الصلة الدقيقة في التوحد والاغتراب، وفي تراكيب القصائد ونحو سببية تقوم على المساءلة ((عن الوقت والثورة)). ولعل الجهد المبذول لبلوغ المراكز الدقيقة في التعبير عن الآراء الفكرية المتطورة بالتعبير السياسي بصورة كلية تسهم إسهاما فعالاً، لكشف مداخلات الحياة الاجتماعية في طقوس يعبر عنها بالمرارة والألم، رغم أن ((درويش)) طغت عليه الشفافية ((الموغلة بالمرارة))، كذلك ((سعدي يوسف)) طغت عليه الحساسية الحاضرة بقلق يتحول إلى منطق في الحياة دائماً. ولكن من الشاعرين ((درويش وسعدي)) يحملان هم الشعب العربي في واقع مؤلم، وهما يبحثان عن ((الوقت

والثورة)) ويتساءل كل منهما عن التشاكيل في صورة الواقع المخزون في ((النص الشعري))، وهي عدة من الخلاصات التي تجمع من ((المدارس العديدة في الشعر))، وهما يحركان المتراكم من التجارب في تجريبية جمالية)) ويتم توضيح هذه النقلات والانقلابات السريعة بضربات فنية دقيقة بالفرشاة، وفق مرجعية دقيقة للعديد من الأسئلة الملّحة من الناحية الاجتماعية والسياسية ودقة مدركة لعظم المسؤولية الملقاة على عاتق الشاعر، ((يقول درويش)):

ونقول الآن أشياء كثيرة

عن غروب الشمس في الأرض الصغيرة

وعلى الحائط تبكي هيروشيما

ليلة تمضي، ولا تأخذ من عالمنا

غير شكل الموت

في عزِّ الظهيرة.

في إطار هذا التحول تبقى مداخل النبض الشعري، وهو المحور الكبير في صراع الأجيال من أجل التطور والتصاعد في القدرة والحدث في صور تحقق الأبعاد الاجتماعية نتاج تفاعل داخل حلقات الصراع منحنياته الصغيرة والمغامرة بأوسع مدياتها.

لقد كانت عملية التنوع في الأساليب الشعرية عند ((الشاعرين)) هي نقطة التحول في الخواص الفنية، والرغبة العارمة وهي تتمثل بنقطة الوجوب كحالة ((اليوت وجويس)) هي الرغبة العارمة في عملية البلوغ بالتعبير والإجادة فيه، والمثل يسري على ((سترافنسكي وبيكاسو)) بنفس الحافز في الكشف عن أسلوب واحد، ومن ثم الانتقال إلى كشف متوافق مع الحالتين بحيث أصبحت مفهومات مستمدة من نمطين ((ليتقوقعا)) في نمطية معينة باتجاه تحول أكبر، وسياقات في البحث أنضج، وهي دلالة أكيدة على الوعي التاريخي لسياقات البحث عن النصوص الناضجة وبصيغ فنية متطورة وأساليب جعلت من الحس الفني منعطفاً لتجارب عديدة، وفي جميع الفنون والآداب واستطاع الشاعر أن يكون إحساساً

مشحوناً بفقدان الأمان في الحياة وبانهيار الإنسان نحو الدرك الأسفل، وبانهيار الحضارات وموت الأشياء والشعور بالسوداوية، إنه الموت والخوف والغربة والتمرد والثورة.

يقول ((سعدي يوسف)):

نحن في الكتب الأجنبية نرحلُ

أو نشتري الشعرَ

أو نلمس الثورة امرأة" ...

نحن نبني سقوف المقاهي التي هبطت في المياهِ

نحن نضحك :

- كأسين

- أكثر

لكننا سوف نبكي

مثلما كان آباؤنا

يضحكون ويبكون

رمز التجريب والشعور بالتشتت في حالة التشاؤم ونحن تشهد الانهيار تدريجياً لموروث هذا الشعور الذي بقي يصف النهاية دون المقاومة دون الوجود الحقيقي بتجارب العصر المنهارة بسطوحها الاجتماعية، وحالة القساوة والقلق والإدمان على الحزن والانهزام دائماً بقلق يستحيل إلى هتاف ضد الانكسار، وهو استطراد كان يؤكده درويش في تجربته الشعرية.

((يقول درويش)):

هكذا يكبر الشجرْ

ويذوب الحصى ...

رويداً رويداً

من خرير النهر !

المغني على طريق المدينة

ساحرُ اللّحنَ، كالسهرْ

قال للريح في ضجر :

دمريني ما دمتِ أنتِ حياتي

مثلما يدَّعي القدر–

واشربيني نخب انتصار الرفاتِ

****

هكذا تم تحقيق جدل الحوارية في الشعر بين ((سعدي يوسف ومحمود درويش)) في لغتين شعريتين في لفظ واحدٍ بامتزاج الوعي القيمي، وتعبيرية تأخذ المنحى البطولي للموقف الأسطوري لكل منهم، ضمن حقيقة موضوعية تدخل في رهان الإبداع الشعري بحوارية دقيقة وبنسيج يؤكد منهجيته في عمليات التداول الحوارية المبدئية، باتصال تجريدي ناضج، يشكل موضوع التصور للمنطق الشعري ودلالاته ومكوناته النوعية في خواص شعرية تتجدد وتتحذر بالنص الشعري النابض بأشكاله وأنواعه بفعل الأشكال الرمزية والأحداث والأماكن واللحظات لترميز حالة ((الوقت والثورة)) وتطور المنظومة المنهجية للشعر، لذلك يبقى موضوع الحوار والمقارنة الشعرية، وهي حالات متقاربة ومقترحة خاصة في ضوء عدة من الممارسات في النصوص الشعرية الحديثة.

الهوامش

1- محمود درويش، المجموعة الشعرية الكاملة، دار العودة.

عكوس الظل
في شعر محمود درويش

12



عكوس الظل في شعر محمود درويش

في تجريبية الصورة تبرز ملامح الظل المتعاكسة في المكان و على أساس التدقيق بقيمة الخطاب الشعري، وهو يرتكن إلى عملية المسح الشامل و المتعدد الفروق و بارتباط القيمة المتخيلة و هي تجتذب (الحيز الدقيق في الوجود) وبجدلية تبادليها يحققها (منطق النص الشعري) لفعل الارتباط بتجريبية تنحو منحى الصراع الداخلي و هو يفضي إلى قيم متمثلة بالتجربة الإنسانية، والتي هي موضع انشطار يحدث في خواص الزمكان، و في علاقة تبادلية (بين الظل والسياق الموضوعي العاكس) و الذي تمثل بالنفور المحدد الموضوعي و بأخيلة استشرفت خواص الظل حيث تبدأ التفاصيل التعبيرية و هي توضح معالم التجربة باتجاه موضوعية التأمل عند (الشاعر محمود درويش) و هو يوثق الصلة الدقيقة بين (الخيال و الظل) الذي أخذ الحيز الكبير في النص الشعري باعتباره منطقاً مجردا يتكثف بالتجربة الشعرية و بطبيعة قوانينها المعقدة عند الشاعر.

في هذه الحالة يبدأ الصراع بانجذاب واضح نحو متاريس الظل وما يحتاجه من حالات للتوفيق العاطفي و الشد السيكولوجي و هو يلقي بحالاته الجمالية حتى يصبح ملاذاً للوقت والثروة حيث تأسره الأحلام الوردية و حالات التشبث في وضوح ينتاب الشاعر و هو يكابد الأشياء التي تعلقت به منذ زمن طويل بطبيعة الجهود الكبيرة من الضرب الشعري الذي تحول إلى خواص من الألم والفرح والخصب، لكن درويش كان مدركاً منذ البداية لطبيعة التجربة و ضحالة الواقع السياسي المتمرس بالسيطرة و القبح، فكان التحول باتجاه قراءة جديدة لحركة الواقع العربي و نحو رؤية (ظل الرعب) الذي استوطن هذا الوطن الكبير في تلافيف القضية الرئيسة و الملحة و هو الأخذ بموضوع التحدي إلى الخاصية الفنية في الحياة و تحويل الذات إلى موضوع (وبإخلاص متصرف لعقيدته) والتركيز على منحنيات الظل و الاحتكام إلى التجربة الصادقة في الآخرين و هم يتعلقون بالتجربة الإنسانية.

تسمع في الليل خطى مقتربهْ

ويفرُّ البابُ من غرفتنا .. دائماً

كالسُحُب المغتربة !

ظلُّكِ الأزرق من يسحبُهُ

من سريرٍ كلَّ ليلة ؟

الخطى تأتي وعيناكِ بلاد

وذراعاكِ حصارٌ حول جسمي

و يعترف (لوسيان غولدمان) بقيمة البحث عن النص الشعري الأصيل بجمالية تتوالد منها الأجوبة في اختفاء الكثير من الأسئلة حتى يصبح الظل هو الإيقاع في القصيدة، و هو الذي يخفي الانتماء و التجسيد الحي للمواقف و هي تؤشر المسحة السيكولوجية في سلم القيم التي تواصلت بالبطل الملحمي الذي تجسد في النص و باضطراب من مسؤولية ما حدث من إشكال (بين الظل والنص) و انحطاط القيم بين (الرؤية و التصوير) الاجتماعيين، وتأتي الحالة المزاجية المختلفة عند (اليوت في جرونشن) و هو يدرك التحول في صيغ العلاقات المترابطة بحالتها الأسطورية بين (الجنس و الدين) و هي ترتبط بأنغام يظلها إدراك (دانتي) لجملة من الفروق التي تمركزت في قصائد اليوت.

خيال الإنسان على استطالته

هو التاريخ كذلك قال امرسن

وهو لم ير ظل سويني.

من عملية الامتلاك والتنقل بين الأسئلة الملحة، وهي تتجسد بمواقف متوازنة لتحرك الظل ليقوم بفرز اللون وبحس يتوازن في النص انطلاقاً من عدة أبنية توافقية – تطورية بإطار (سيولوجي) ولويسيان غولد مان كان قد أشاره في لحظة متواضعة واعتراف واضح بالظاهرة التحليلية للنص الشعري وتشخيص حالاته الإنسانية عبر إيقاع (الظل).

والخطى تأتي

لماذا يهرب الظل الذي يرسمني

يا شهرزاد ؟

****

حاولي أن تقتليني

دفعة واحدة

لا تقتليني

بالخطى المقتربة !

وفي النصف المتطابق للآخر في الحياة تعود معمارية الشعر لتفصح عن حلقاتها المتعددة في صور من عدة متشابهات، وهي تستعين بأدوات التحليل ذات التشبيه الحسي وتستعين بمدركات الظل في اتجاهات متعددة وبنفس مستوى التصور والمناقلة.

التأسيس لحرفية المعنى في الخطوة الخامسة

13

التأسيس لحرفية المعنى في الخطوة الخامسة

سعدي يوسف في الأخضر بن يوسف طائر يوائم بين أساطير الزمكان شاعر ألقى مراسيه في بؤر التاريخ، في هذه المجموعة الشعرية ينتقل سعدي يوسف إلى مسار أكثر مواءمة في الكشف عن العلاقة الأسطورية للزمكان باشتعال دقيق لجدلية الرؤية وبلهب أسطوري ساخن يمزج فيه الفعل الفني ببنائية رؤيوية تتطابق مع فرز المحاكاة العليا ومعالجة تتمثل بالبراءة لعصر من الانبعاث الروحي، وفي مماثلة بالبراءة لخواص المكان يضع سعدي يوسف منعطفاً سحرياً لبطله الذي ينتمي إلي عالم البراءة المخلوق من مظهر دانتي والذي ينتمي في الوقت نفسه إلى شرفة القمر وقصة الاحتفاظ بجدار النار الذي حرك هذه الثنائية.

مقهىً علي (شط العرب)...
قد كنت ذَوبت المرارة في فمي مُتَمطّقاً بالشاي...
كان النهرُ أبيضَ
ثَمَّ أشرعةٌ، وملحٌ من نوارسَ لا تُطيقُ البحَر
رامبو قال...
كان النهُر أبيضَ
والنخيلُ هوالذي نلقاهُ في اللوحاتِ حسبُ،
أتحسبُ الدنيا مضَّيعةً ؟

إن مواسم الأزمنة التي روتها مفاهيم كانت قد تشكلت في حضور المرتكز التاريخي قنوات تامة ومفتوحة، حيث الاكتمال في انقسامية بالتقاء الماضي والحاضر والتطابق التجريبي في عقل التاريخ واستخدام العصب الروحي من مرتكزه الوسطي وكان للضعف الحتمي حالته التكوينية التي أججها الشبق النفعي الجنوني والصورة الأسطورية للرمز والحلم وبقي البطل الأسطوري يعرض التشخيص الأرسطي داخل متون السرد الشعري، والفكرة هي التشخيص الدقيق للمحاكاة الثنائية للمكان والفعل التركيبي باستعارته البصرية وصيرورته

الفريدة، يبقى الحدث التعبيري في هذه الحكاية لأنه وثيق الصلة بالرؤية، والتعبير النظري كان متصلاً بسعة بصرية أضفاها سعدي يوسف على التواصلية للحدث بمشاركة "الزمكان" المتركز في تفاصيل الحدث.

قولي إن الناس يعيشون علي القارات القمرية كالناس.

قولي: ان لديهم أروقة وحدائق...

وسوف تهدهدني كلماتك حتي الموت.

حين يتعاقب الحس الصوتي سيكولوجياً يبدأ التناوب داخل بصيرة عقلية وبحس بلاغي متفحص من قبل تشكيل المعنى، ثم يعود بنا إلى السياق الذهني في الصياغات الإبداعية، والبطل الأسطوري حدد التركيب الثلاثي للإبداع في الجرس والصياغات الفكرية القبلية والجانب التخييلي والتصويري وفق استعمالات تتصل بحركة التاريخ وحركة الأشياء وبانفتاحات منظورة تلتقي بالماضي وتعرج على الحاضر بفاعلية جمعية تنبثق وفق منظورات مختلفة ومنقسمة لأنها تكتمل بواقعية ومشروع مستقبلي لحركة التاريخ الاجتماعي، هنا لا يأتي الخيط الرابط في المنحى المتعدد التصورات، ولا الزمكان في خاصرة الاشكال الفلسفي ومساره كان أنماطاً في التعبير وفي الأشياء في مقهى " سيدوري ".

في مقهىً سيدوري علي البحر:

المرساة فجراً

وهي تنتظر المسار ليلتقي البحارة الحكماء تحت سقيفة المقهي.

وسيدوري تهيئ منذ أزمانٍ

موائدها

وتمشط شعرها

وتحاور المرآة...

"سيدوري" سمة بنائية ونزعة تكوينية سيكولوجية في مشروع العصر الإجرائي، والشاعر كونه بنسق من النواة الأكثر صرامة ونزوعاً للعلو، إنها مقهى الفعل التعييني ورابطته التي مثلت التقاء الوعي بعلامات التجسيد اللساني الساخن للبحارة، إنها تفسير نهائي لطبيعة اللقاء في أزمان مختلفة وحوارات توليفية في اللفظ وعشق سماوي يعيد مفهوم التقدير والتأمل في امتزاج انعكاسي مكون بالوعي وبإدراك للبنية الإجرائية تنعكس باللفظ لتلقي بأبخرة السفن وبتوافقية تركيبية كانت قد تمثلت بالمفارقة والمحافظة على مستوياتها المنكشفة للخطابات عند البحارة حيث تعمل هذه الخطابات على التجاوز والتفرد بالخصوصية البنائية، لأن هذا التكوين من المكان يتعدي التكريس للبنية في إطار الحدث باتجاه السيطرة للارتقاء بحركة المعني بطريقة تدلل علي الخاصية التعريفية (لمقهى سيدوري) المتماسك في أشيائه وبنائه اللغوي ومستواه الجمالي الذي يمتلك الوشيجة التحديثية على مستوى الوحدات التكوينية للحدث، ويأتي التشكيل للماهيات بالوصف لقصب السقيفة الذي كان مظفوراً مثلما تظفر لغة الشعر وحتى الإمساك بالخاصية الثنائية في خمور الجرار لان سيدوري بقيت تهيئ موائدها وتعدها لتتطابق مع هذا الإكسير من الترميز للعالم الآخر أو العالم التأملي الذي لا يكتشف إلا بالقدرة والصيرورة الواعية التي كونها هذا التطابق الروحي في هذه الثنائية في الجمال الساكن في ساقية البحارة الحكماء في الأزمنة المتناهية في فضائها التجريبي، وبقيت "سيدوري" هي (الزمكان) والغموض والفناء لتلك التوقفات وبقيت "سيدوري" تقاوم الانزلاقات نحو نزعة يوتوبية تصور الحاضر بإحساساته، فأراد الشاعر أن يقرب هذا المشروع اليوتوبي (في سيدوري) وهو المشروع الحلمي في إنسانيته.

إن انكشاف الرؤية عند سعد يوسف يتمثل بالامتزاج المدرك بالرؤية الجمالية واليقظة الحامية في دور البلوغ داخل تجريبية جوهرية تسمو إلي مستوي التمثيل في خلق نغمة خاصة تجمع عملية التشابه والمشابهة في قصيدة مكشوفة للمكان تحكمها استعارات للصورة الشعرية يستخدمها الشاعر لذلك الوصف

الذي يثير الانتباه وفي اجتذاب للتشابه الذي يقبل هذا الغرس حين يظهر عمق الانتماء لهذه الأرض لأنها رائحة الوجود وعبر الشيء في هذا العالم، وإن الوصول إلى هذا التمثيل وفق الحس الوجودي باندحار النظام السياسي واستبداله بالحس الإنساني بعد أن تقهقر الإله ومات ولكن الشاعر لم يمت. من هنا أصبح التمرد الذي لازم الشاعر بصمت التفوق الحسي والحاجة إلي دين إنساني جديد بإعادة تشكيل التاريخ من جديد وباختلافية وجودية تناقض منطق الحياة التقليدي إنها (العقبة) مراسيه في بؤر التحول التاريخي لكي يظفر بالفروض وتشكيلات الاكتمال المتمثلة بالوعي الإمكاني للتاريخ، إلا أن سعدي يوسف واصل هذا التمثيل الثنائي بالانفتاح على الإستقلال التاريخي وتوقعاته وجعل هذا الانفتاح حركة كشف لصنع الإرادات وتمثلها بالحس الاستدلالي الذي يعني الفعل في حركة التاريخ بمعنى تنشيط الحالة الفعلية للتاريخ بقصيدة وصيرورة تؤكد حقيقة الوعي الجدلي التاريخي وفق تقريرية واقعية تتمثل بالموضوعات القائمة على التجريبية الحسية وبأنماط وأعراف بنائية تشكل مضمون هذه الواقعية كذلك تفيد التشديد الذي تمثل بالأعراف التصويرية لمرتكز المحاكاة التي أفردها المعنى القيمي وترابطاته النظرية التي رجحت التمثيل بالتخريجات المنظورة والمهارات المنجزة سياسياً وتاريخياً.

فالذي يعنينا من هذه المماثلة هي إشكالية الصورة وتخريجاتها في إطار حافز المعنى السياسي الذي يشدد عليه الشاعر:

سوف يئنُّ لورنسُ المهشّمُ عند إحداها.

ليس في القلعةِ أحدٌ / ليس ثمتَ حارس آثار /البحر وحده / والصيادون

تركوا زوارقهم إلى المقهى /

الشمس تغرب في ايلات / والقلعة العثمانية تسهر مرتدية أسمالها

الفاخرة / لاقذائف من مدافع قديمة /

التاريخ والبحر / سوف تكون المنارة أنيقة في كامرات السواح الذين

لايأتون / الهلالُ الجديدُ

والشاعر يتأكد من الفاعلية التاريخية، ذلك بالانفعال بالتاريخ بوجودية تفصح عن ذلك العناء السيكولوجي وحصر شروط الفعل المنجز بنظرة حسية محسومة سلفاً داخل الأعم المقصود وفق منهجية منظمة لحركة التاريخ الذي يسير بالعكس داخل جبرية تأويلية تتقولب بشكل عقيم وفق نزعة توكيدية تتشكل بالفرز والتخطي للحس الثنائي عند سعدي يوسف، هذا الاحتدام التواصلي عند الشاعر يشكل منعطفاً خطيراً في الوعي التاريخي من ناحية الإلزام المركزي لمنهجية العقل وخلاصاته (السيميولوجية) داخل إشكالية دلالة المعنى وتردداته باستعادة فعل التأويل بفكرة المقولات الثنائية السارية المفعول (بالفعل التاريخي) وبزمكانية تنشد المعنى في مدي الإحاله التي تأتي وفق سياقات تحدد جدلية تلك الاستجابات التاريخية.

العثمانيون كان لهم هنا مفصل البحر والصحراء.

والمدافع الأولي التي تدفع عن طريق مكة الطويل،

ما قد يقذفُ البحرُ إذاً لنهبط

إلى القاع... به البحرُ

المشهد واضحٌ. واضحٌ كالسينما الوثائقية، وجارح،

وحزام الرصاص

لنحمل، مثل جملين غذاء رئتينا

ولنقذف في الأمواه العميقة

حيث الزرقةُ ساحل.

ملخص سيكولوجي:

وفي كل هذا المنحى ينطلق سعدي يوسف من الأسس الاجتماعية السيكولوجية، فالموضوع عنده هو الدرس بملخص سيكولوجي وحكمة تنتقل من مرحلة التلقي الي مرحلة التقويم الجمالي للقضية المحورية الخاصة بصدى هذا الشعور الذي أفرده الشاعر لخلاصاته السيكولوجية المؤثرة في هذه القضية

المحورية التي تقوم على منطق التقسيم النصفي للتفاحة بالقياسات السيكولوجية ليختفي بجبال الخليج، هذا المفهوم التصويري الاستاتيكي يتم بوسيلة فهم للحظة سيكولوجية تقدم الكثير من صيغ ومفاهيم لا شعورية تكمن خلف حدود المعنى، ويستطيع الشاعر أن يلمس قوة الفعل السيكولوجي داخل الفعل الشعري بخطوات متقدمة لفهم المعترك الجمالي للحدث ومحاولاته المتقدمة في البحث عن أسس الأحكام الجمالية وهي محاولات تضع في الحسبان الموازنة بين الربط المحكم لحركة اختفاء نصف التفاحة هادئاً في الجبال وبين الكشف عن القوانين الجمالية وإحالة هذه الإشكالية إلى اعتمادات الطبيعة في الكشف عن هذا الاختفاء لنصف التفاحة في الجبال وتركه، هذا الربط لعمود النور ثم الانتقال إلى شعور آخر بأن البحر لا موج فيه وأن الاتجاه ارتكن عند الشاعر سعدي يوسف إلى السماء التي أحاطت بالحدث وباللوّن وبنصف التفاحة الذي غاب. ثم ينتقل الشاعر إلى حدث آخر هو أن ارتباط كل هذه القصيدة بوصفها ارتباطاً محورياً بخيّاطة الحي التي بقيت تطوي على ساعدي السماء قمصانها الأرجوان، هذا الفعل الحكائي قام على الربط المحوري الذي يقتضي التخمين لمعنى النص في نوع من الاستقلالية الدلالية وفق صياغة للكتابة بتوافق المعنى اللفظي لخواص النص وفق إطار المعنى العقلي أو قصيدة المعنى وهو يحمل الصوت الحاضر في الصورة الشعرية وقد أصابه الخرس عبر تشكيل نصف التفاحة الذي اختفى، هنا تأتي العلاقة في إطار التناسب مع الصوت الخفي في النص مع الفهم الدقيق لخاصية المعنى الذي يأخذ بعده التأويلي وهو يزداد قوة داخل هذه الإشكالية المحورية القائمة على التأويل الذي خلقه الانفصال التام داخل المعنى المشّفر للنص الشعري باستذكار الصورة الشعرية التي تكونت بتعالق المعنى التأويلي للفظ على ضوء قصيدة النص المتشكلة أصلاً وفق مفهوم سيكولوجي للتأويل.

مقدمة اتصالية :

ما يتعلق بالتصور الملفوظ وإشكالاته الفكرية عند سعدي يوسف فهو يعد مقدمة اتصالية لاختيار هذا التدرج وفق تطابقات فكرية تلخص المقدرة والتجديد والفهم والالتحام والتماسك في تلك التوسطات لإعداد شبكة علائقية تقوم مقام ذلك النسق المتصاعد في اللحظة المتعالية، فالذي نقوله بخصوص هذا التماسك الحدسي وماهيته الحاضرة وتدرجاته الزمنية في اختيار الحدث والحديث الشعري.

هذا التأسيس المتأمل بانكشاف مستوى المقدرة الحسية للحظة أو الومضة الذهنية لأنها نسيج وانتخاب للذاكرة في حدود البنية والتحقق الخطابي، فالبحث عن علاقة هذه الومضة بالتركيبة الفكرية وبالسياق المعرفي لانه انموذج تكويني لحضور المصدر الحسي بصيغته (الزمكانية) المرتبطة بهيمنة هذا النسق التعبيري وترابطاته بالحديقة والشوق لامرأة، وبين هذا الحس القلق والمطابقة التي تسبق هذا الاستبطان وشروعه الذي يتكون بالقوة التعبيرية وبتزامنية هذا الشوق، وسعدي يوسف كان قد كون حساً اشتراطياً في القصيدة رغم وجود الخطاب المتفحص الاستنباط المرتبط بالجدلية النسقية وشروط الإمكان الذي ينصب داخل حركة الحس، وسعدي حدد (الزمكان الاختياري) والصيرورة الكونية التي تكون ذلك الاختيار والمواءمة من خلال التنظيم السري للغة، ثم يأتي الاتصال عند الشاعر حسبِ درجات التأسيس الكوني للحدس وبمنظومة لسانية تستدعي اللغة المتعالية كونها لغة لسان تلازم التموضع الحاضر في مجس الضمائر في تشكيل التجربة الحسية الدقيقة.

يشربُ النَبتُ في شرفة البيتِ شاياً من الياسمين

الصباحُ تدلى بسُلّمِهِ وتسلقَ أوراقَهُ

وهو الآن يضْفرُ لي تاجهُ في الجبينِ

الطريق الذي لا يؤديّ ، يُلَوِّحُ لي إذْ يلُوحُ

لن تَمُرَّ هنا الحافلات

واشرب الشايَ في شُرفةِ البيتِ
ولتتعلّمْ، ولو مرّةً،كيف تستقبل الطيرَ

بهذا الطراز من الكثافة تعمل الزمنية عند الشاعر في تشكيل حصة الإفراط في الحس باتصال العلو بالأخص المقترب من الحس اللغوي وتكويناته العصابية التي تلابست في الحس الكوني. والملاحظ أن سعدي يوسف في هذه الومضات حقق فعل التأمل بشروط العموم الثقافي وتجربة اللغة الجدلية المحسوسة وفق صياغات المعاني، في العلو الانطلوجي المكثف من خلال الشبكة الإسنادية للغة كان قد تفرد بها سعدي يوسف عبر استهداف للمعنى وبقنوات الذات الجمعية والروح التي تجاوزت الاستفهام التواصلي وركزت على نواة الاكتشاف ومن ثم التجاوز لكل الاستفهامات المتعلقة بالإشكال اللاحقيقي. ويعلن سعدي يوسف (حسه اللّوغوسي) كمقدمة عقلية متركبة بالاتصال للمطابقة وفق إشكالية تجريبية للمعنى من وجهة النظر المرتبطة بتحرير الفعل العقلي من التصلب، وإعادته إلى قواعده الحقيقية، وضمان منطق الممارسة (للوغوس) داخل أساسيات الاتصال لفعل الحقيقة بواسطة المنظومة السيميولوجية.

دائماً في هذا الخريف الذي لا يشبهني في هذا الخريف الذي يشبهني
في هذا الخريف الذي........
أسألُ عن ورقةٍ واحدةٍ. ورقةٍ واحدةٍ، حسبُ.
لكن ماذا نفعلُ بالأغاني؟
ورقُ الحائطِ مثقلٌ بالأناشيد
أناشيد الموتى
وأناشيدُ من يموتون....
مثقلٌ أيضاً ببياض خفيّ

يتوضح هذا الاتصال الكوني بالأشياء واللغة، وينحصر التوجس والحس والتفهم للفظة واتصالها الزمني، وبكثافة جمالية تأخذ بالحسبان الانعكاس الاتصالي في المعنى البصري، والتجريب المحسوس والمرتبط بالحوار.

وقد حاول سعدي يوسف الإجابة عن النزعة الاتصالية باللغة الماورائية، والتسبيح بمقتضى التكوين للصورة الشعرية إزاء ما يحدث من تحول في الاستبدال بطريقة إجرائية، وهذا مبدأ اتخذه الشاعر شعورياً لتأكيد المعنى اللفظي وفق حدوده التعريفية داخل كينونة هذا (المنلوغ) واقتضائه واتصاله بالماهية الشيئية وتعميم هذا التموضع داخل مقطوعة هذا السياق، واختلافاته في التشخيص المتبادل لعلاقة اللغة بالمعنى التأسيسي دلالياً، وحصر المعنى في المعنى الاستعاري (الرمزي التاريخي)، وبنفس طريقة الدلالة الموحية لأنسجة هذا الافتراض للغة. ولكن بقي الشاعر يتحدث عن الإجابة والاعتقاد وربط اللفظ بالمعنى.

فتاةٌ هنديةٌ

ربما كانتْ زعيمة قبيلةٍ في البيرو

قبل ثلاثة آلاف عام

دخلت غرفتي، لثلاث لحظات فقط

لكنها لم تخرج

في اللحظة التي تتميز فيها الدلالة السيميولوجية يقيم الشاعر برهاناً متقارباً ومتعدد المعاني، ومختلفاً بالخصوصية الفردية بوصفه خطاباً خفياً متقارب المعاني في جدل الواقعة وفي حدودها التعريفية التي تثير التمثيل اللفظي في المحاكاة العينية. وسعدي يوسف مهد لهذا الخطاب الطويل (للارتياب)، واستطاع أن يضع له بنية تعبر البعد الزمني لتدخل في المعرفة الحسية وتختفي وفي المنظومة اللغوية للخطاب، فأصبحت الأسبقية (انطلوجية) لنتائج واقعة لا محالة داخل كل هذه الافتراضات الموضعية المرسومة زمنياً.

[illegible] في حركة التتابع للنصوص (التزامنية) لشفرة النظام الوجودي الذي أصبح متركباً من فعل الخطاب (وتفرد المفصل اللغوي داخل زمنية الشفرة اللوغوسية) التي تفردت (بالاحتفاظ في الدلالة والمعنى).

ثم بين الغصون، سماءُ طباشيرُ

هل أكتبُ اليومَ فيها أغاني السواد؟

المروجُ التي تكنزُ الخضرةَ اتّسعتْ:

هل تكونُ السماءُ، إذاً، في التراب الخفيض؟

لأحداقِنا أن تحارَ قليلاً

وأن تسأل الآن عمّا بدا ثابتاً.....

يبدو أن (استيحاش) الشاعر حول هذا الاشتراك الحسي في صحوة مفارقة أثقلت فيه التدرج التكويني في الإفصاح عن آلية للصورة، وقد تشعب هذا الإيقاع (ليستغرق) في التقنيات التناوبية في (تدخين القنّب) و(أتنقّعَ بالشفتين) وهي صيغ تعبيرية تلخص النظرة إلى الوقائع ـ بواقعية ـ تمتلك عالماً خاصاً بإضفاء الحس الشعوري من الناحية التجريبية، وقيمة التمثيل الواقعي الذي يمتاز به الشاعر في وعي هذا التماسك في اللحظة، وتقديم متون الوعي الحسي بخلاصات يقظة، وأنموذج مدرك لمعيارية القص الحسي، والتحول إلى التمثيل الاستبطاني، كذلك التغريبية في الحدث السيكولوجي لأنه تمثيل يتخذ من الهاجس الحسي (مخرجاً للنص الشعري).

النص التأملي:

إن الرجع التمثيلي عند الشاعر يأتي في القص والمماثلة في الموضوع التصويري وهو يخالف قول الحافز الفارغ، والشاعر يرغب في تشكيل واقعية حسية وبتصريح يقوم على مأخذ الحافز السيكولوجي بانكشاف العمق لمنظور الموسيقى المتمثلة بالحكائية البنائية وهي المدخل لكينونة الأصوات التي تندرج داخل نغمة متألقة تتضمن الحس التقسيمي للحدث والإيقاع بضربة تعالج

خلاصات البنية الموسيقية للشعر، ويعالج سعدي يوسف في هذه الأنساق التعريفية للحس أهم أفعال الأداة الذهنية التي تكيفت لمفهوم الإدارك والذات التي تعرف حقيقة وعي اختصار اللفظة والحكاية حيث يتم رسمها عقلياً وبحس أكثر دقة في السببية التعبيرية للإرادة، هناك استعارات بصرية تربط وحدة مركزية وحدة الحدث، وتبدو الموسيقى في ذهن سعدي يوسف اكثر حيزاً في تصوير مكامن (الأذن والعين) لأنهما يجريان مجرى واحداً في جرس تشخيص ولفظ كان قد ارتبط بالمشهد الشعري وصلته تأتي بالتعاقب وبالتقاطات تتناوب في المعني والمنطق والمحاججة. صحيح أن الاختيار بالنسبة للشاعر هو ما يتعلق ببلاغة المعنى المرصوف رصفاً دقيقاً لكن الرغبة التي أحدثها سعدي يوسف في جوهر هذا الحس الزغري يفوق إيقاع البنية اللفظية من ناحية الإقناع التداولي المعروف، فتتشكل عند الشاعر الرؤية والسكون بجمال الحركة الإقناعية في التحول ودور الأفعال التعبيرية (سيميولوجياً)، يقرر الشاعر نهائية البناء اللفظي بوصفه منطقاً تنظيمياً لخصائص متميزة في الوزن والطباق وهي تقع ضمن تفاصيل بلاغية وإنتاجية في التحكم والتنسيق والمبادرة والتأسيس والتدرج والتمثيل الذي يعد مركبّاً وإحساساً لمزيج من الرؤية يقع في إيقاع تكاملي في (القهوة التي تبرد في الشرفة) وهي نتاج بنائي من النصوص يقع داخل شعرية واختيار للصور فهو يعد موضوعاً متطوراً في ثنائية الملاحم النصية من التأليف في الملاحم الحسية. إن مفهوم العوالم الإمكانية عند سعدي يوسف يستند إلى إطلاق يضرب في حكاية التعاقب النصي وإنما تلخصه التوقعات من حكاية يتصل بحركة اختلافية توضح المنطق الدلالي وفق عوالم التاريخ الحسي المتركبة باختيارات تنعكس في الحكاية التي تتقدم فرضيات تصويرية للحدث الحسي، و(قلعة هاملت) هي طريقة مدركة للحس في الحكاية، وتصور يتطور بمصدرية قصدية تعالجها المداليل الملموسة بالعبور، فهي معالجة لفضاءات ممكنة ومجردة ومتميزة بالجمال وهي بنية تتعلق بالمدى القائم على التآلفات والإيقاعات المتوافقة مع التبيانات الدلالية والتوقعات الحسية المليئة برائحة التشظي الخضراء. ويبلغ النص في تصوراته الانطلوجية بأن يتوجه الشاعر إلى الماوراء في استخدام الإمكان

التحليل ورصد تلك الانتقالات الذهنية باستخدام السياقات والعوالم التي تصور البنية التأويلية للحس الجمالي بصدارة الملتبسة في غاية من التناهي التصويري الذي يشكل افتراضاً في الخيارات كاختلاف فائق في الوصف، وسعدي يوسف حاول نسج هذا المعنى البنائي في (الدم، واللحظة، والقوقعة) باعتبارها استبيانات تنتقل من تصور ذهني إلى منطق دلالي حسي يتركب بالجملة الشعرية على مستوى الجرس في استعارة للعوالم المتناهية في أشكالها التعبيرية وخيارات التصور باختلافية غاية في الوصف.

وأشباحُ البحارة في سفن غرقتْ فيّ

وتعبره أحذية السواح

هنا يأتي التوافق الذي يشير إليه سعدي يوسف في المعنى البنائي الذي ينطوي عليه هذا التصور في أعلى درجات الحسية الحدسية وباختلاف إمكاني يفضي إلى تقابلية في شبكة الاختيار والاستخدام الأمثل (للسيميولوجيا النصية) وهي تقوم بالتشديد على الحلقة الاختلافية من منطق غاية في البناء الحسي الحكائي وهو يتمثل بنائياً من التفعيلات الدلالية التي تختزن التصور السيميولوجي النصي وفق إجراء يحدد المفارقة بين البنى الأسلوبية واللفظ وقواعد التحليل والتأويل اللفظي الذي يرتكن إلى اللزوم في المجانسة الحكائية للقص الشعري سردياً وبعاقبية تنطوي على إعادة للخاصيات الضرورية وبإيحاء يشتغل على المقولات المنهجية. إن العوالم التي يمضي بها سعدي يوسف تبدأ بمركزية أبنية العلامات ثم تتحول إلى بنى حسية تكوينية تعبر عن طور حياتي يتطابق مع صورة التصور الزمني وعلاقة الفرض المتعلق بالبناء الإجرائي (في ذلك النهار الممطر) وهو مستوى زمني تكويني يعبر عن جذرية تعاقبية لتاريخ منظور للذات، ويتمفصل الزمن عند سعدي يوسف في لفظتين طريتين هما (النهار والمطر) وهما الغاية الحاضرة في الزمن التكويني وصورة (الكوجيتو) الذهني وإجراءاته الواعية من خلال المفارقة في التشكيل اللغوي وتمفصلات العلامات والتضامن الثنائي للحدث ودلالته التكوينية في انعكاسية نظرية في (أنا مضنيٌ بملائكة

ينتظرون. الأشجار هي الأشجار ولكني أبحث عن ظل) فالذي [illegible] على هذه الثنائية تفاصيل المجري الخطابي الشعري وكما يلي:

كانتْ في الشُّرفةِ . والشمسُ أقامتْ في ركنِ حديقتها

بيتاً تلاوينَ العشبِ، وللورق اليابس. لم تكن المرأةُ تنتظر

أو تنتظرُ. المرأةُ كانتْ غائبةً. أنا وحدي كنتُ أُلملمُ

صورتها، والأعضاءَ، وذكرى القبلةِ في زاوية المقهى

يوماً ما....

الخطاب الشعري:

ويتشكل الخطاب الشعري باتصال ينتمي إلى النزعات الجوهرية داخل أنشطة ذاتية حتى يصبح (مونولوغياً) تحت رحيق الجاذبية والعودة للاستجابات التأويلية، وهنا يتكشف التكوين الزمني برفقة تستند إلى السعة الكونية وبإطار حركي يتصل بشروط التنظير الأدائي للخطاب وتمثيلاً جدلياً بالحسي وبمقتضي التمثيل الجوهري للصورة الشعرية وهي تصور هذه العوالم الإمكانية في البناء السياقي لمكونات هذا السرد الشعري.

ما أنبتَ هذا الأخضر في الأزرق؟ موسيقى

شمسٌ من جزرٍ ذاتِ براكينَ. المرأةُ توشكُ أن تتحرك،

أن تبدو، أن تتشكل ها أنا ذا ألمحُ خصلةَ شعري سبطٍ...

مكتنزاً من شفةٍ سفلي.

ويتأكد هذا التخوم المتخيل من العوالم الحكائية ذات الخاصيات في الحدود الحكائية، وسعدي يوسف مثل المعنى التأويلي وقوة الاقتران في وظيفة التحديد (من الشفة السفلي) هذا التصور المكتنز بالمضامين الذي ربط المعنى بالشفرة الحكائية ثم بالصورة الشعرية بقدرة معمارية في صياغة القص السيكولوجي والعثور على المعنى هناك زمنية في عملية الاتصال وكثافة لحركة

المبادلات والتي تمثلت بالانعكاس التجريبي للمعنى الذي يوجد الجدل الجوهري لخلاصات المعاني المحسوسة.

موسيقى. والشُّرفةُ تغدو شرفةَ بيتٍ: طاولةٌ صغرى.
كُرسيان. زُجاجةَ خمرٍ. قدحان وحَباتٍ من
مشمش اسبانيا. في زاوية الشرفةِ نبتةَ صبار.
تلتفتُ المرأةُ. ها نحنُ اثنان. سنسكنُ في الشرفةِ.
سوفَ تجيء الشمس إلى كأسينا. سوفَ نرى اللحظةَ.
موسيقى...

سياق الوحدة التركيبية
في النص الشعري
دراسة نقدية في شرفة المنزل الفقير
لسعدي يوسف

14

سياق الوحدة التركيبية في النص الشعري

دراسة نقدية في شرفة المنزل الفقير لسعدي يوسف

في هذه المجموعة الشعرية ينتقل سعدي يوسف إلى مسار أكثر مواءمة في الكشف عن العلاقة الأسطورية للزمكان باشتعال دقيق لجدلية الرؤية وبلهب أسطوري ساخن يمزج فيه الفعل الفني ببنائية رؤيوية تتطابق مع فرز المحاكاة العليا ومعالجة تتمثل بالبراءة لعصر من الانبعاث الروحي، وفي مماثلة بالبراءة لخواص المكان يضع سعدي يوسف منعطفاً سحرياً لبطله الذي ينتمي الى عالم البراءة المخلوق من مظهر دانتي والذي ينتمي في الوقت نفسه الى شرفة القمر وقصة الاحتفاظ بجدار النار الذي حرك هذه الثنائية.

مقهىً على (شط العرب)...

قد كنت ذَوبت المرارة في فمي مُتَمطّقاً بالشاي...

كان النهرُ أبيضَ

ثمَّ أشرعةٌ، ولمحُ من نوارسَ لا تُطيقُ البحَر

رامبو قال...

كان النهُر أبيضَ

والنخيلُ هو الذي نلقاهُ في اللوحاتِ حسبُ،

أتحسبُ الدنيا مضّيعةً؟

إن مواسم الأزمنة التي روتها مفاهيم كانت قد تشكلت في حضور المرتكز التاريخي قنوات تامة ومفتوحة، حيث الاكتمال في انقسامية بالتقاء الماضي والحاضر والتطابق التجريبي في عقل التاريخ واستخدام العصب الروحي من مرتكزه الوسطي وكان للضعف الحتمي حالته التكوينية التي أججها الشبق النفعي الجنوني والصورة الأسطورية للرمز والحلم وبقي البطل الأسطوري يعرض التشخيص الأرسطي داخل متون السرد الشعري، والفكرة هي التشخيص الدقيق

للمحاكاة الذاتية للمكان والفعل التركيبي باستعارته البصرية وصيرورته الفردية، بقي الحدث التعبيري في هذه الحكاية لأنه وثيق الصلة بالرؤية، والتعبير النظري كان متصلاً بسعة بصرية أضفاها سعدي يوسف على التواصلية للحدث بمشاركة "الزمكان" المتركز في تفاصيل الحدث.

الليل ببغداد يجيئ سريعاً. أسرع من صاروخ قيامتنا،

أسرع حتى من صاعقة الرؤيا

ولعل البطل يعرف الانبثاق داخل هذه الانقسامية للمنظور، فهو يرجع في نظره للرؤية السائدة بوصفها اكتمالاً لما ساد من تواصل تكويني في الماضي وشروعاً لتاريخ يأخذ شكل التاريخ العائق للتجريبية التاريخية، فالفعلة هي تقطيع الأوصال وتشتيت الأفكار في شروع لم يأخذ فيه تاريخاً ضل وجهته بقطع الحدث المرجو دفعنا إلى حدود المنفى وحمل البطل خطواته القصوى في خطورة المنفى بأزمنة أسهم فيها في تبيان موقفه السردي المتعامد والمتعاقب داخل أصوات كانت قد شكلت نمطاً متناوباً لذلك المعنى من الرؤية.

لماذا ترخين ضفائرك الابنوسَ على زندي؟

ولماذا يتمشى زندك هذا العاجُ على شفتيَّ ؟

لماذا ترتعشين ؟

قولي : سنسافر... قولي إن الناس يعيشون على القارات القمرية كالناس.

قولي : إن لديهم أروقة وحدائق... وسوف تهدهدني كلماتك حتى الموت.

حين يتعاقب الحس الصوتي سيكولوجياً يبدأ التناوب داخل بصيرة عقلية وبحس بلاغي متفحص من قبل تشكيل المعنى، ثم يعود بنا إلى السياق الذهني في الصياغات الإبداعية، والبطل الأسطوري حدد التركيب الثلاثي للإبداع في الجرس والصياغات الفكرية القبلية والجانب التخييلي والتصويري وفق استعمالات تتصل بحركة التاريخ وحركة الأشياء وبانفتاحات منظورة تلتقي بالماضي وتعرج على الحاضر بفاعلية جمعية تنبثق وفق منظورات مختلفة ومنقسمة

لأنها تكتمل بواقعية ومشروع مستقبلي لحركة التاريخ الاجتماعي، وهنا لا يأتي الخيط الرابط في المنحى المتعدد التصورات، ولا الزمكان في خاصرة الأشكال الفلسفي ومساره كان أنماطاً في التعبير وفي الأشياء.

في مقهى" سيدوري"

في مقهى سيدوري على البحر :

السفائن القت المرساة فجراً

وهي تنتظر المسار ليلتقي البحارة الحكماء تحت سقيفة المقهى.

وسيدوري تهيئ منذ أزمانٍ

موائدها

وتمشط شعرها

وتحاور المرآة...

"سيدوري" سمة بنائية ونزعة تكوينية سيكولوجية في مشروع العصر الإجرائي، والشاعر كونه بنسق من النواة الأكثر صرامة ونزوعاً للعلو، إنها مقهى الفعل التعييني ورابطته التي مثلت التقاء الوعي بعلامات التجسيد اللساني الساخن للبحارة، إنها تفسير نهائي لطبيعة اللقاء في أزمان مختلفة وحوارات توليفية في اللفظ وعشق سماوي يعيد مفهوم التقدير والتأمل في امتزاج انعكاسي مكون بالوعي وبإدراك للبنية الإجرائية تنعكس باللفظ لتلقي بأبخرة السفن وبتوافقية تركيبية كانت قد تمثلت بالمفارقة والمحافظة على مستوياتها المنكشفة للخطابات عند البحارة حيث تعمل هذه الخطابات على التجاوز والتفرد بالخصوصية البنائية، لأن هذا التكوين من المكان يتعدى التكريس للبنية في إطار الحدث باتجاه السيطرة للارتقاء بحركة المعنى بطريقة تدلل على الخاصية التعريفية (لمقهى سيدوري) المتماسك في أشيائه وبنائه اللغوي ومستواه الجمالي الذي يمتلك الوشيجة التحديثية على مستوى الوحدات التكوينية للحدث، ويأتي التشكيل للماهيات بالوصف لقصب السقيفة الذي كان مظفوراً مثلما تظفر لغة

الشعري في الإمساك بالخاصية الثنائية في خمور الجرار لأن "سيدوري" بقيت تهيئ موائدها وتعدها لتتطابق مع هذا الإكسير من الترميز للعالم الآخر أو العالم التأملي الذي لا يكتشف إلا بالقدرة والصيرورة الواعية التي كونها هذا التطابق الروحي في هذه الثنائية في الجمال الساكن في ساقية البحارة الحكماء في الأزمنة المتناهية في فضائها التجريبي، وبقيت "سيدوري" هي (الزمكان) والغموض والفناء لتلك التوقفات وبقيت "سيدوري" تقاوم الانزلاقات نحو نزعة يوتوبية تصور الحاضر بإحساساته، فأراد الشاعر أن يقرب هذا المشروع اليوتوبي (في سيدوري) وهو المشروع الحلمي في إنسانيته.

سوف تكون ربّتهُ

وساقيةً تجالسُ أهلهُ البحّارةَ الحكماءَ

سوف تقول سيدوري نبؤتها

وتعلن صوتها

أعلى من الصفصافة الأولى

وأعلى من سلالم ذلك الأفق البعيد..

وسوف يجلس حولها البحارةُ الحكماءُ

في أسمالهم

وعلى جدائلهم بروق البحر، والملحُ...

إن انكشاف الرؤية عند سعدي يوسف يتمثل بالامتزاج المدرك بالرؤية الجمالية واليقظة الحامية في دور البلوغ داخل تجريبية جوهرية تسمو إلى مستوى التمثيل في خلق نغمة خاصة تجمع عمليةالتشابه والمشابهة في قصدية مكشوفة للمكان تحكمها استعارات للصورة الشعرية يستخدمها الشاعر لذلك الوصف الذي يثيره الانتباه وفي اجتذاب للتشابه الذي يقبل هذا الغرس حين يظهر عمق الانتماء لهذه الأرض لأنها رائحة الوجود وعبر الشيء في هذا العالم، وإن الوصول إلى هذا التمثيل وفق الحس الوجودي باندحار النظام السياسي واستبداله بالحس

الإنساني بعد أن تقهقر الإله ومات ولكن الشاعر لم يمت. من هنا أصبح التمرد الذي لازم الشاعر بصمت التفوق الحسي والحاجة إلى دين إنساني جديد بإعادة تشكيل التاريخ من جديد وباختلافية وجودية تناقض منطق الحياة التقليدي.

إنها : (العقبة)

هي ايْلةُ التاريخ

وهي الآن إيلات التي جاءت بها الكبوات واللهجاتُ

وهي، بنطقنا، وغمام استقتالنا :

العقبة

تشُفّ كذرّةِ البلّور أحيان اضطراب النبض

أرض مقاتل لصحابةٍ ومجاهدين

وواحة مسكينة للسدْر

درباً نحو مؤتة والشام

وسعدي ألقى مراسيه في بؤر التحول التاريخي لكي يظفر بالفروض وتشكيلات الاكتمال المتمثلة بالوعي الإمكاني للتاريخ، إلا أن سعدي يوسف واصل هذا التمثيل الثنائي بالانفتاح على الاستقلال التاريخي وتوقعاته وجعل هذا الانفتاح حركة كشف لصنع الإرادات وتمثلها بالحس الاستدلالي الذي يعني الفعل في حركة التاريخ بمعنى تنشيط الحالة الفعلية للتاريخ بقصدية وصيرورة تؤكد حقيقة الوعي الجدلي التاريخي وفق تقريرية واقعية تتمثل بالموضوعات القائمة على التجريبية الحسية وبأنماط وأعراف بنائية تشكل مضمون هذه الواقعية كذلك تفيد التشديد الذي تمثل بالأعراف التصويرية لمرتكز المحاكاة التي أفردها المعنى القيمي وترابطاته النظرية التي رجحت التمثيل بالتخريجات المنظورة والمهارات المنجزة سياسياً وتاريخياً.

فالذي يعنينا من هذه المماثلة هي إشكالية الصورة وتخريجاتها في إطار حافز المعنى السياسي الذي يشدد عليه الشاعر:

سوف يلقى لورنس المهشّمُ عند إحداها.

ليس في القلعةِ أحدٌ / ليس ثمتَ حارس آثار /البحر وحده / والصيادون

تركوا زوارقهم إلى المقهى /

الشمس تغرب في ايلات / والقلعة العثمانية تسهر مرتدية أسمالها

الفاخرة / لاقذائف من مدافع قديمة /

التاريخ والبحر /سوف تكون المارقيقة في كامرات السواح الذين لايأتون / الهلالُ الجديدُ

والشاعر يتأكد من الفاعلية التاريخية، ذلك بالانفعال بالتاريخ بوجودية تفصح عن ذلك العناء السيكولوجي وحصر شروط الفعل المنجز بنظرة حسية محسومة سلفاً داخل الأعم المقصود وفق منهجية منظمة لحركة التاريخ الذي يسير بالعكس داخل جبرية تأويلية تتقولب بشكل عقيم وفق نزعة توكيدية تتشكل بالفرز والتخطي للحس الثنائي عند سعدي يوسف. هذا الاحتدام التواصلي عند الشاعر يشكل منعطفاً خطيراً في الوعي التاريخي من ناحية الإلزام المركزي لمنهجية العقل وخلاصاته (السيميولوجية) داخل إشكالية دلالة المعنى وتردداته باستعادة فعل التأويل بفكرة المقولات الثنائية السارية المفعول (بالفعل التاريخي) وبزمكانية تنشد المعنى في مدى الإحالة التي تأتي وفق سياقات تحدد جدلية تلك الاستجابات التاريخية.

الضباط العثمانيون كان لهم هنا مفصل البحر والصحراء.

والمدافع الأولى التي تدفع عن طريق مكة الطويل، ما قد يقذفُ البحرُ إذاً لنهبط إلى القاع... به البحرُ

المشهد واضحٌ. واضحُ كالسينما الوثائقية، وجارح،

وحزام الرصاص

لنحمل، مثل جملين غذاء رئتينا

ولنقذف في الامواه العميقة

حيث الزرقةُ ساحل.

وفي كل هذا المنحى ينطلق سعدي يوسف من الأطر الاجتماعية السيكولوجية، فالموضوع عنده هو الدرس بملخص سيكولوجي وحكمة تنتقل من مرحلة التلقي إلى مرحلة التقويم الجمالي للقضيه المحوريه الخاصة بصدى هذا الشعور الذي أفرده الشاعر لخلاصاته السيكولوجية المؤثرة في هذه القضية المحورية التي تقوم على منطق التقسيم النصفي للتفاحة بالقياسات السيكولوجية ليختفي بجبال الخليج هذا المفهوم التصويري الاستاتيكي يتم بوسيلة فهم للحظة سيكولوجية تقدم الكثير من صيغ ومفاهيم لا شعورية تكمن خلف حدود المعنى، ويستطيع الشاعر أن يلمس قوة الفعل السيكولوجي داخل الفعل الشعري بخطوات متقدمة لفهم المعترك الجمالي للحدث ومحاولاته المتقدمة في البحث عن أسس الأحكام الجمالية وهي محاولات تضع في الحسبان الموازنة بين الربط المحكم لحركة اختفاء نصف التفاحة هادئا في الجبال وبين الكشف عن القوانين الجمالية وإحالة هذه الإشكالية إلى اعتمادات الطبيعة في الكشف عن هذا الاختفاء لنصف التفاحة في الجبال وتركه، هذا الربط لعمود النور ثم الانتقال إلى شعور آخر بأن البحر لا موج فيه وأن الاتجاه ارتكن عند الشاعر سعدي يوسف إلى السماء التي أحاطت بالحدث وباللوّن وبنصف التفاحة الذي غاب. ثم ينتقل الشاعر إلى حدث آخر هو أن ارتباط كل هذه القصيدة بوصفها ارتباطاً محورياً بخّياطة الحي التي بقيت تطوي على ساعديّ" السماء قمصانها الأرجوان، هذا الفعل الحكائي قام على الربط المحوري الذي يقتضي التخمين لمعنى النص في نوع من الاستقلالية الدلالية وفق صياغة للكتابة بتوافق المعنى اللفظي لخواص النص وفق إطار المعنى العقلي أو قصدية المعنى وهو يحمل الصوت الحاضر في الصورة الشعرية وقد أصابه الخرس عبر تشكيل نصف التفاحة الذي اختفى، هنا تأتي العلاقة في اطار التناسب مع الصوت الخفي في النص مع الفهم الدقيق لخاصية المعنى الذي يأخذ بعده التأويلي وهو يزداد قوة داخل هذه الإشكالية المحورية القائمة على التأويل الذي خلقه الانفصال التام داخل المعنى المشّفر للنص الشعري باستذكار الصورة الشعرية التي تكونت

بتعالق المعنى التأويلي للفظ على ضوء قصيدة النص المتشكلة أصلاً وفق مفهوم سيكولوجي للتأويل.

منظر

نِصف تفاحة يختفي هادئاً في الجبال

تاركاً في الخليج عموداً من النور

لا موج في البحر

لكن كل السماءِ المحيطة بي

تنشر الآن قمصانِها الأرجوان

نصفُ تفاحتي غاب

لكنني مثل خيّاطة الحيّ

مازلتُ اطوي على ساعديَّ السماء

وقمصانَها الارجوان

ويستدل سعدي يوسف (بالزمكان) وهو معيار يفضي إلى توقيت الخطاب الشعري ليس للصياغة في تشكيل (الواقع والمعنى)، فهو يتناول الجدل الموضوعي للزمكان وقوة الإسناد في وصف المكان باستغناء عن مقولات عديدة لم تبدأ بالإسناد، هناك وحدة جدلية في اللغة والتاريخ والتذكر داخل الوحدات المتميزة في الوصف للمكان ليستغني الشاعر عن الهامشية الخطابية في الشعر. هناك ملمح إسنادي ثري يشكله سعدي يوسف من المكان ثم الإخبار عنه بالتأويل والإشارة والحسرة والفعل الارتباطي داخل هذا الاستقطاب الإسنادي الكلي لأنه يحتوي القضية كلها لأنها الواقعة التي اختفت داخل هذه المفصلية من المتاهة، هذه البنائية من التواشج غابت بتلك الهامشية للواقعة المكانية، فالمكان لم يعد وجهاً للتحقق المرئي بل أصبح هماً يوضح طبيعة هذه الإشكالية في الفهم لأن المكان أصبح الآصرة الدقيقة للخطاب عند سعدي يوسف، وبما أن الخطاب أصبح الآصرة بسبب هذه الواقعة، من هنا بقي المعنى الخبري لم يعد إلاّ وصفة

سابقة تضع المكان في أزمنة متعددة للهوية وأصبح الإسناد الخطابي ائتلافاً بسبب التفاعل اللفظي الهجين للخطاب لأنه ابتعد عن حقيقة الواقعة المكانية وكبح المعنى وتجاوز القصيدة بسبب انسلاخ الفعل المضموني للعقل وتطوره المكاني المرتبط بزمان مخصي لأنه مثل المعنى الهجين وهذه نتيجة جدلية للواقعة المكانية المشتتة.

دهب / شرم الشيخ / نويبع / الغردقة / الدّرة / عيذاب /

الأسماءُ تتخاطف مثل أسماك البحر الأحمر

تتخاطف حتى تبلغ هرره ومُكلاّ حضرموت

تتخاطف حتى تتمادى...

إلى صحار ومضيق هرمز.

بلاد التاميل/ تتخاطفُ حتى تتركنا مدوَّخين/ أسماء وكواسج ودلافين/ وحوّرياتٌ بحارةٍ ثملينَ

بالخطر والعواصف سيأتي حجيُج مصر / ومن هنا ستحملُ الجمالُ /

المُرفّلةُ كسوةَ الكعبةِ

التي كانت تنسج بأناةٍ غير مصّريةٍ في متاهة القاهرةِ المِعزّيّة

نحن مليئون بالسُّم.

ويعود سعدي يوسف إلى مفهوم المعنى في النص والواقع الذي يفرز هذا المعنى بانعكاسية اقترانية تحدد وظيفة التصور هذه من خلال حس دلالي يميز إشكالية البنية الخطابية في اللحظه أو الومضة العابرة التي اوصلها الشاعر بالتعبير الكلي لهذه الواقعة الكلامية لان المعنى قد انطبق بالوصف الفعلي للحدث.

الفنار القديم

مطفأ

لم يَعُدْ في صخور المواضع بحّارةُ

وحده الموجُ

كرسيً مقهى.
دخانُ من الضفه الثانيهْ
والسفينة تقلْعُ.
من زورقٍ يتخطّى الفنار القديمَ
شباكُ تدلّتْ

فكان التحليل الذي عبر عن فعل الومضة في الرؤية فهي تنطوي على إشكالية زمكانية تتعلق ببنائية التصور والمجاورة للحدث الذهني الذي ألفه الشاعر بهذا الاتصال المصحوب بقوة المرور العفوي الذي يمتد من الناحية الذهنية بزمن أفقي تعنيه الرغبة في التحول من العمود إلى الأفق وبتقنية لغوية متسامية وتشخيص دقيق لجانبه الاختباري والاختياري والتدرج الاتصالي المتطابق مع المقدرة في التجديد الذهني لصياغة الحدث والومضة وفق تماسك متين لتلك الشبكة العلائقية في تشكيل لحظة الفكر كعمل آولي قبل الشروع في امتلاك قوة الفعل السيميولوجي من حيث حدوده الحسية وتفاصيله الدلالية الراسخة في التجربة والعلو المتوافقين بالمعنى بعيداً عن السقوط في شباك الإنجاز الشعري الفارغ، فبقي الاتصال الذهني يتعلق بعوالم الدلالة ولحظة الارتكاز في التدرج الزمني لبناء نص يقوم على التكوينات السيكولوجية في ومضة تكوينية معرفية يمتنها الامتداد البصري والذهني، وقد جعل سعدي يوسف الهيمنة في هذه النصوص للحس الذي توازن بالحدث الشعري والمرور السهل إلى الوجود وفق مؤشرات تزامنية تقوم بتحقيق مستوى أعلى في التذكر والحفظ والانتخاب الدقيق للمجلس الخطابي ومستوياته التمثيلية وحدودة البنائية عبر تنسيق زمني وفعلي مترابط باستبطان وقوة في التعبير وأنساق مشروطة بعمليات الاتصال الذهني في الواقع التاريخي الذي كونته تلك اللحظة التي يتحدث عنها الشاعر.

سنوقرُ سمعَنا عمّا يقولُ البحرُ
سوف نشيعُ عن شمس الغروبِ
وملعب الأمواج...
سوف نكون اتباعاً لهذا او لهذا

نكتفي من كل قافلةٍ

بخبّرةٍ ملّةٍ

وبتمرتينِ..

وسوف ننسى كيف نرسمُ بالنجوم فُجاءَة الصحراءِ

والطرق التي لاتنتهي...

ما يتعلق بالتصور الملفوظ وإشكالاته الفكرية عند سعدي يوسف فهو يعد مقدمة اتصالية لاختيار هذا التدرج وفق تطابقات فكرية تلخص المقدرة والتجديد والفهم والالتحام والتماسك في تلك التوسطات لإعداد شبكة علائقية تقوم مقام ذلك النسق المتصاعد في اللحظة المتعالية، فالذي نقوله بخصوص هذا التماسك الحدسي وماهيته الحاضرة وتدرجاته الزمنية في اختيار الحدث والحديث الشعري.

قُلْ لماذا يُعذِّبكَ الشوقُ لامرأةٍ ؟

أنتَ في منتهاكَ...

الحديقة مخضرةٌ

والرفوف التي تتاملُ ملأى بما سوف تمضي بعيداً بهِ

والسماءُ انجلتْ بغتةً

والقميصُ الذي ترتدي الآن... سَبْطٌ نظيفُ

وبعد دقائق عشر ستأتيكَ سيارةٌ

لتغادر نحو المطار...

إذاً

قُلْ : لماذا يعذبكَ الشوقُ لامرأةٍ ؟

هذا التأسيس المتأمل بانكشاف مستوى المقدرة الحسية للحظة أو الومضة الذهنية لأنها نسيج وانتخاب للذاكرة في حدود البنية والتحقق الخطابي، فالبحث عن علاقة هذه الومضة بالتركيبة الفكرية وبالسياق المعرفي لأنه أنموذج تكويني لحضور المصدر الحسي بصيغته (الزمكانية) المرتبطة بهيمنة هذا النسق التعبيري وترابطاته بالحديقة والشوق لامرأة وبين هذا الحس القلق والمطابقة التي

تسبق هذا الاستبطان وشروعه الذي يتكون بالقوة التعبيرية وبتزامنية هذا الشوق. وسعدي يوسف كان قد كون حساً اشتراطياً في القصيدة رغم وجود الخطاب المتفحص والاستنباط المرتبط بالجدلية النسقية وشروط الإمكان الذي ينصب داخل حركة الحس، وسعدي حدد (الزمكان الاختياري) والصيرورة الكونية التي تكون ذلك الاختيار والمواءمة من خلال التنظيم السري للغة، ثم يأتي الاتصال عند الشاعر حسب درجات التأسيس الكوني للحدس وبمنظومة لسانية تستدعي اللغة المتعالية كونها لغة لسان تلازم التموضع الحاضر في مجس الضمائر في تشكيل التجربة الحسية الدقيقة.

يشربُ النَبتُ في شرفةِ البيتِ شاياً من الياسمين

الصباحُ تدلى بسُلّمِهِ وتسلقَ أوراقَهُ

وهو الآن يضْفرُ لي تاجهُ في الجبينِ

الطريق الذي لا يؤديَ ، يُلَوِّحُ لي إذْ يلُوحُ

لن تَمُرَّ هنا الحافلات

إتئِدْ

واشرب الشايَ في شُرفةِ البيتِ

ولتتعلَمْ، ولو مرّةً،كيف تستقبل الطيرَ

بهذا الطراز من الكثافة تعمل الزمنية عند الشاعر في تشكيل حصة الإفراط في الحس باتصال العلو بالأخص المقترب من الحس اللغوي وتكويناته العصابية التي تلابست في الحس الكوني. والملاحظ أن سعدي يوسف في هذه الومضات حقق فعل التأمل بشروط العموم الثقافي وتجربة اللغة الجدلية المحسوسة وفق صياغات المعاني، في العلو الانطلوجي المكثف من خلال الشبكة الإسنادية للغة كان قد تفرد بها سعدي يوسف عبر استهداف للمعنى وبقنوات الذات الجمعية والروح التي تجاوزت الاستفهام التواصلي وركزت على نواة الاكتشاف ومن ثم التجاوز لكل الاستفهامات المتعلقة بالإشكال اللاحقيقي.

ويعلن سعدي يوسف (حسه اللّوغوسي) كمقدمة عقلية متركبة بالاتصال للمطابقة وفق إشكالية تجريبية للمعنى من وجهة النظر المرتبطة بتحرير الفعل

العقلي من التصلب، وإعادته إلى قواعده الحقيقية، وضمان تعالق الممارسة (للوغوس) داخل أساسيات الاتصال لفعل الحقيقة بواسطة المنظومة السيميولوجية.

دائماً في هذا الخريف الذي لا يشبهني

في هذا الخريف الذي يشبهني

في هذا الخريف الذي........

أسألُ عن ورقةٍ واحدةٍ. ورقةٍ واحدةٍ، حسبُ.

لكن ماذا نفعلُ بالأغاني ؟

ورقُ الحائطِ مثقلٌ بالأناشيد

أناشيد الموتى

وأناشيدُ من يموتون....

مثقلٌ أيضاً ببياض خفيٍّ

يتوضح هذا الاتصال الكوني بالأشياء واللغة، وينحصر بالتوجس والحس والتفهم للفظة واتصالها الزمني، وبكثافة جمالية تأخذ بالحسبان الانعكاس الاتصالي في المعنى البصري، والتجريب المحسوس والمرتبط بالحوار.

وقد حاول سعدي يوسف الإجابة عن النزعة الاتصالية باللغة الماورائية، والتسبيح بمقتضى التكوين للصورة الشعرية ازاء ما يحدث من تحول في الاستبدال بطريقة إجرائية، وهذا مبدأ اتخذه الشاعر شعورياً لتأكيد المعنى اللفظي وفق حدوده التعريفية داخل كينونة هذا (المنلوغ) واقتضائه واتصاله بالماهية الشيئية وتعميم هذا التموضع داخل مقطوعة هذا السياق، واختلافاته في التشخيص المتبادل لعلاقة اللغة بالمعنى التأسيسي دلالياً، وحصر المعنى في المعنى الاستعاري (الرمزي التاريخي)، وبنفس طريقة الدلالة الموحية لأنسجة هذا الافتراض للغة. ولكن بقي الشاعر يتحدث عن الإجابة والاعتقاد وربط اللفظ بالمعنى.

فتاةٌ هندية

ربما كانتْ زعيمة قبيلةٍ في البيرو

قبل ثلاثة آلاف عام

[illegible]ي، لثلاث لحظات فقط

لكنها لم تخرج

في اللحظة التي تتميز فيها الدلالة السيميولوجية يقيم الشاعر برهاناً متقارباً ومتعدد المعاني، ومختلفاً بالخصوصية الفردية بوصفه خطاباً خفياً متقارب المعاني في جدل الواقعة وفي حدودها التعريفية التي تثير التمثيل اللفظي في المحاكاة العينية. وسعدي يوسف مهد لهذا الخطاب الطويل (للارتياب)، واستطاع أن يضع له بنية تعبر البعد الزمني لتدخل في المعرفة الحسية وتختفي وفي المنظومة اللغوية للخطاب، فأصبحت الأسبقية (انطلوجية) لنتائج واقعة لا محالة داخل كل هذه الافتراضات الموضعية المرسومة زمنياً.

إننا الآن في حركة التتابع للنصوص (التزامنية) لشفرة النظام الوجودي الذي أصبح متركباً من فعل الخطاب (وتفرد المفصل اللغوي داخل زمنية الشفرة اللوغوسية) التي تفردت (بالاحتفاظ في الدلالة والمعنى).

ثم بين الغصون، سماءُ طباشيرُ

هل أكتبُ اليومَ فيها أغاني السواد؟

المروجُ التي تكنزُ الخضرةَ اتّسعتْ :

هل تكونُ السماءُ، إذاً، في التراب الخفيض؟

لأحداقِنا أن تحارَ قليلاً

وأن تسأل الآن عمّا بدا ثابتاً.....

يبدو أن (استيحاش) الشاعر حول هذا الاشتراك الحسي في صحوة مفارقة أثقلت فيه التدرج التكويني في الافصاح عن آلية للصورة، وقد تشعب هذا الإيقاع (ليستغرق) في التقنيات التناوبية في (تدخين القنّب) و (أتنقّعَ بالشفتين) وهي صيغ تعبيرية تلخص النظرة إلى الوقائع – بواقعية – تمتلك عالماً خاصاً بإضفاء الحس الشعوري من الناحية التجريبية، وقيمة التمثيل الواقعي الذي يمتاز به الشاعر في وعي هذا التماسك في اللحظة، وتقديم متون الوعي الحسي بخلاصات يقظة، وأنموذج مدرك لمعيارية القص الحسي، والتحول إلى التمثيل الاستبطاني، كذلك

التغريبية في الحدث السيكولوجي لأنه تمثيل يتخذ من الهاجس [illegible] (مخرجاً للنص الشعري).

تعالي

كي أمتنعَ الليلةَ عن تدخين القنّب

....والتبغ الهولندي

تعالي

كي أستمع الليلة للموسيقى

من فخذيك المانستين

تعالي

كي أسمعَ رعشة أعماقِ الدّلتا

ضيقةً

... حول غُصَينٍ

الآن تعالي

كي أضجعَ، حتى الصحو، العينين

تعالي

.... يا ضامرة النهدين

إن الرجع التمثيلي عند الشاعر يأتي في القص والمماثلة في الموضوع التصويري وهو يخالف قول الحافز الفارغ، والشاعر يرغب في تشكيل واقعية حسية وبتصريح يقوم على مأخذ الحافز السيكولوجي بانكشاف العمق لمنظور الموسيقى المتمثلة بالحكائية البنائية وهي المدخل لكينونة الأصوات التي تندرج داخل نغمة متألقة تتضمن الحس التقسيمي للحدث والايقاع بضربة تعالج خلاصات البنية الموسيقية للشعر، ويعالج سعدي يوسف في هذه الأنساق التعريفية للحس أهم أفعال الأداة الذهنية التي تكيفت لمفهوم الإدارك والذات التي تعرف حقيقة وعي اختصار اللفظة والحكاية حيث يتم رسمها عقلياً وبحس أكثر دقة في السببية التعبيرية للإرادة. هناك استعارات بصرية تربط وحدة مركزية وحدة

الحدث [illegible] والموسيقى في ذهن سعدي يوسف اكثر حيزاً في تصوير مكامن (الأذن والعين) لانهما يجريان مجرى واحداً في جرس تشخيص ولفظ كان قد ارتبط بالمشهد الشعري وصلته تأتي بالتعاقب وبالتقاطات تتناوب في المعنى والمنطق والمحاججة. صحيح أن الاختيار بالنسبة للشاعر هو ما يتعلق ببلاغة المعنى المرصوف رصفاً دقيقاً لكن الرغبة التي أحدثها سعدي يوسف في جوهر هذا الحس الزغرفي يفوق إيقاع البنية اللفظية من ناحية الإقناع التداولي المعروف، فتتشكل عند الشاعر الرؤية والسكون بجمال الحركة الإقناعية في التحول ودور الأفعال التعبيرية (سيميولوجياً). يقرر الشاعر نهائية البناء اللفظي بوصفه منطقاً تنظيمياً لخصائص متميزة في الوزن والطباق وهي تقع ضمن تفاصيل بلاغية وإنتاجية في التحكم والتنسيق والمبادرة والتأسيس والتدرج والتمثيل الذي يعد مركباً وإحساساً لمزيج من الرؤية يقع في إيقاع تكاملي في (القهوة التي تبرد في الشرفة) وهي نتاج بنائي من النصوص يقع داخل شعرية واختيار للصور فهو يعد موضوعاً متطوراً في ثنائية الملاحم النصية من التأليف في الملاحم الحسية.

الفانوس المتدلّي بين النبتِ المتسلّق لا يرسل نوراً

لكن عيوناً كانت تمنحهُ نور الشرفةِ...

كرسّيان وطاولةُ (الكل بلاستيك)

وصينية قهوةْ.

لم تغبِ الشمس تماماً

والسُّرخسُ ما زال على الدوحة أخضرَ

سنجابٌ يقفزُ من أعلى ليغيب تماماً في الخضرةِ

آخر بيتٍ تبلغهُ عيناي سيوقدُ مصباحَ حديقتهِ بعد قليلٍ

والقهوةَ تبرد في الشرفةِ

إن مفهوم العوالم الإمكانية عند سعدي يوسف يستند إلى إطلاق يضرب في حكاية التعاقب النصي وإنما تلخصه التوقعات من حكاية يتصل بحركة اختلافية توضح المنطق الدلالي وفق عوالم التاريخ الحسي المتركبة باختيارات تنعكس في الحكاية التي تتقدم فرضيات تصويرية للحدث الحسي، و(قلعة

هاملت) هي طريقة مدركة للحس في الحكاية وتصور يتطور [illegible] قصيدة تعالجها المدلولات الملموسة بالعبور فهي معالجة لفضاءات ممكنة ومجرده ومتميزة بالجمال وهي بنية تتعلق بالمدى القائم على التالفات والإيقاعات المتوافقة مع التبيانات الدلالية والتوقعات الحسية المليئة برائحة التشظي الخضراء. ويبلغ النص في تصوراته الانطلوجية بأن يتوجه الشاعر إلى الماوراء في استخدام الإمكان التحليلي ورصد تلك الانتقالات الذهنية باستخدام السياقات والعوالم التي تصور البنية التأويلية للحس الجمالي بصدارة الملتبسة في غاية من التناهي التصويري الذي يشكل افتراضاً في الخيارات كاختلاف فائق في الوصف، وسعدي يوسف حاول نسج هذا المعنى البنائي في (الدم، واللحظة، والقوقعة) باعتبارها استبيانات تنتقل من تصور ذهني إلى منطق دلالي حسي يتركب بالجملة الشعرية على مستوى الجرس في استعارة للعوالم المتناهية في أشكالها التعبيرية وخيارات التصور باختلافية غاية في الوصف. (وأشباحُ البحارة في سفن غرقتْ في وتعبره أحذية السواح)

الخندق ذو الماء الأخضر تعْبرُهُ أغصانٌ وعصافيرُ

وتعبره أحذية السّواح

وأشباحُ البَحارةِ في سفن غرقتْ..

أنا أعبُرهُ أيضاً،

لكني أتحسّسُ الواحَ الجسّر

أحسُ بها ليّنةَ

ومباغتةً

ماءًفي لون الخشبِ...

القلعةُ تسكنُ في القلعةِ

كالدّم في الدّم،

أنت، اللحظةَ، لن تتقريّ ألواحاً أو حَجَراً

لن تدخل من باب التاريخ

ولن [illegible] باللوحات المعروضة في البهو

ولن تسمعَ وشوشة البحر

الآن ستدخل في نفسكَ

كالحلزون اللائذ بالقوقعة...

هنا يأتي التوافق الذي يشير إليه سعدي يوسف في المعنى البنائي الذي ينطوي عليه هذا التصور في أعلى درجات الحسية الحدسية وباختلاف إمكاني يفضي إلى تقابلية في شبكة الاختيار والاستخدام الأمثل (للسيميولوجيا النصية) وهي تقوم بالتشديد على الحلقة الاختلافية من منطق غاية في البناء الحسي الحكائي وهو يتمثل بنائياً من التفعيلات الدلالية التي تختزن التصور السيميولوجي النصي وفق إجراء يحدد المفارقة بين البنى الأسلوبية واللفظ وقواعد التحليل والتأويل اللفظي الذي يرتكن إلى اللزوم في المجانسة الحكائية للقص الشعري سردياً وبعاقبية تنطوي على إعادة للخاصيات الضرورية وبإيحاء يشتغل على المقولات المنهجية. إن العوالم التي يمضي بها سعدي يوسف تبدأ بمركزية أبنية العلامات ثم تتحول إلى بنى حسية تكوينية تعبر عن طور حياتي يتطابق مع صورة التصور الزمني وعلاقة الفرض المتعلق بالبناء الإجرائي، (في ذلك النهار الممطر) وهو مستوى زمني تكويني، يعبر عن جذرية تعاقبية لتاريخ منظور للذات، ويتمفصل الزمن عند سعدي يوسف في لفظتين طريتين هما (النهار والمطر) وهما الغاية الحاضرة في الزمن التكويني وصورة (الكوجيتو) الذهني وإجراءاته الواعية من خلال المفارقة في التشكيل اللغوي وتمفصلات العلامات والتضامن الثنائي للحدث ودلالته التكوينية في انعكاسية نظرية في (أنا مضنىً بملائكة ينتظرون. الأشجار هي الأشجار ولكني أبحث عن ظل) فالذي يتأسس على هذه الثنائية تفاصيل المجرى الخطابي الشعري وكما يلي:

كانتْ في الشُّرفةِ . والشمسُ أقامتْ في ركنِ حديقتها

بيتاً تلاوينَ العشبِ، وللورق اليابس. لم تَكن المرأةُ تنتظر

أو تنتظرُ. المرأةُ كانتْ غائبةً. أنا وحدي كنتُ أُلملمُ

صورتها، والأعضاءَ، وذكرى القبلةِ في زاوية المقهى

يوماً ما....

ويتشكل الخطاب الشعري باتصال ينتمي إلى النزعات الحركية داخل أنشطة ذاتية حتى يصبح (مونولوغياً) تحت رحيق الجاذبية والعودة للاستجابات التأويلية، وهنا يتكشف التكوين الزمني برفقة تستند إلى السعة الكونية وبإطار حركي يتصل بشروط التنظير الأدائي للخطاب وتمثيلاً جدلياً بالحسي وبمقتضى التمثيل الجوهري للصورة الشعرية وهي تصور هذه العوالم الإمكانية في البناء السياقي لمكونات هذا السرد الشعري.

ما أنبتَ هذا الأخضر في الأزرق ؟ موسيقى

شمسٌ من جزرٍ ذات براكينَ. المرأةُ توشكُ أن تتحرك،

أن تبدو، أن تتشكل ها أنا ذا ألمحُ خصلةَ شعرٍ سبطٍ... مكتنزاً من شفةٍ سفلى.

ويتأكد هذا التخوم المتخيل من العوالم الحكائية ذات الخاصيات في الحدود الحكائية، وسعدي يوسف مثل المعنى التأويلي وقوة الاقتران في وظيفة التحديد (من الشفة السفلى) هذا التصور المكتنز بالمضامين الذي ربط المعنى بالشفرة الحكائية ثم بالصورة الشعرية بقدرة معمارية في صياغة القص السيكولوجي والعثور على المعنى. هناك زمنية في عملية الاتصال وكثافة لحركة المبادلات والتي تمثلت بالانعكاس التجريبي للمعنى الذي يوجد الجدل الجوهري لخلاصات المعاني المحسوسة.

موسيقى. والشُّرفةُ تغدو شرفةَ بيتٍ : طاولةٌ صغرى.

كُرسيان. زُجاجةَ خمرٍ. قدحان وحّباتٍ من

مشمش اسبانيا. في زاوية الشرفةِ نبتةُ صبار.

تلتفتُ المرأةُ. ها نحنُ اثنان. سنسكنُ في الشرفةِ.

سوفَ تجيء الشمس إلى كأسينا. سوفَ نرى اللحظةَ.

موسيقى...

إن المدخل الحكائي للنص الشعري يعطينا جاهزية لتمثيل العلائق من منظور التجربة الوجودية في النشأة التكوينية للصورة المفعمة بالحس حيال ما يحدث من إلهام لعوالم تبادلية تختصر الأشياء وفق منطق جمالي يرتبط بمغزى

علائقي لتكوين معطى لغوي يمسك بالوظيفة التي تفضي إلى اطار ثنائي في الرؤية، وسعدي يوسف أفصح عن وقائع هذه العوالم باستخدامه لغة سيكولوجية تعريفية وقائعية تتعلق بهذه الآبنية الثقافية ومدى خاصيتها في اكتشاف تلك التراكيب التي تعين العكوس الموجبة باقتضاء التمثيل البنائي للنص ليعود المتن الحكائي الشعري مستقلاً استقلالاً تاماً عن المقدرات الواقعية لأنها تنطوي تحت لواء النظرية الحسية للكون الدلالي الموضوعي. وعلى هذا الأساس يستنبط سعدي يوسف موضوعات الإقناع بارتكاز في الشروط الوظيفية وباقتران عقائدي إنجازي يفعّل موضوع الحدث المكتشف بالتحليل النصي (في شرفة المنزل الفقير) ينطلق سعدي يوسف من مرجعية مسكونة بحالة الربط الموصوف للجملة ضمن تحليل بنائي يشد موضوع التعريف بإمكانية موضوعية للإبلاغ عن الواقعة بتوافق يندرج في إطار الفروض والضرورة والصيرورة المستنبطة من التناول للصياغة بارتباط للموضع الذي يعالج المبحث، (فالطلاء والسقف) مفهومان موضوعيان للمكان الذي يعني ما يعنيه الأداء الذهني لموضوعة التواصل وطبيعة التقدير لتلك الحالة من المحتوى وربطها بإتلاف من المقولات الدلالية التي تقدم صنفاً من العلاقة والترابط وفق انطلاقات جزئية معبرة عن مفصل دقيق من النواة والذي تأكد بكلمة (المنزل الفقير) وسعدي يوسف يتقدم خطوة الى الأمام مع خطوتان إلى الوراء لقراءة الإسهام المضموني الذي تحققه القضية المركبة والتي باتت تقع ضمن الصور الضمنية، وتكمن الخطوة الثانية في هذا الحدث هو التحديد الدقيق للعلاقة الجزئية التي استُخدمت كخطوة أولى في النص وبدلالة التحديد المفهومي للكشف الذي صاحبه التواصل في التصوير واللحاق بالقضية التي تربط الموضوعات الجزئية لتتسابق المضامين التي ارتبطت بهذه الموضوعات وقدمت الأشياء وفق مستوى التدرج من الناحية البنائية لأنها الترتيب الاختلافي في عرض منظومة الترابط وهي تتحقق موضوعياً بجانبها الإخباري عن الشيء.

سوف ينفضُ عن ثوبه ما تساقط

ينفضُ عن رأسه ما تساقط...

أو ربما امتدت اليدُ حتى الحذاءِ،

ولكن أغنية الصبح

أغنية العمر

وتبقى هذة العوالم هي وجهة بنائية لمرجعيات ثقافية تتعقد عرفياً بالسعي الذي يربط اللفظ بالمعنى وفق حدوث لهذه الأزمات المستوطنة داخل التفاصيل الجمعية وبنفس المقدار من التكلفة يقع في منظومة اللغة التي تصور الأبنية المشروطة بتبادلية المقارنة والتحويل والتجانس الضروري لهذا المنزل وشرفته.

صلاة الوثني

15



طلاة الوشي

لقد شكل سعدي يوسف المعنى الحرفي في القصيدة وهو الجزء الرئيس منها لكنه متعدد وقائم على صور ينتقيها الحس باقتناع يشعرك بأن صلة فقرات القصيدة في الصياغة تتعدد بالتمثيل والخلق للمعنى المتواتر في ذهنية المتلقي فهو معنى تمثيلي حيوي يقوم على المحتوى والاحتواء وبتجريبية محكمة بالمقادير والمعاني الضمنية التي يقوم عليها (المنلوغ) الذي يلائم حركة المعاني الموضوعية بوعي ودراية وقراءة دقيقة لفاعلية البنية الذهنية حسياً، ويأخذ التركيز بعرف سسيولوجي طبيعي. إن شعرية هذه المقادير تأتي بالركون إلى قانون توضحه ظواهر المنطق الحسي التي تجوب النص الشعري.

عشرات الآلاف من الأياف المائيةِ

تعقد سلمها بين أعالي الشجر المتطاول والممشى،

والريحُ مواتيةٌ

والأزهارُ البيضُ تطير مع الريح :

سأجمع ثلجاً في كفيَّ

وأدخلُ بيتي كي أنثر هذا الثلج المنسوج

على صمتِ ملاءاتي

...

ووسادةِ زاويتي

لن يتحولَ ماء الثلج دموعاً،

ويبدأ الشاعر يحكم قبضته المنلوغية على الزمن وفق تفاصيل من البداهة والمغزى وكانت تتمثل سر هذا التأصيل النصي وحركته الدائبة في رسم المعنى ورموزه وفق منطق العلامات التي تؤشر الوجود الداخلي وإشكالاته وتلاشيه حين تدخل الجملة المنطقية وبتقنية عالية يبدأ جوهر اللغز الذي عرفناه متلابساً بهذه النصوص وليس منفصلاً رغم سياقات الإيغال في تصريف المعاني داخل الجمل

الشعرية لدى سعدي يوسف بطبيعة الحال يؤسس مقادير من القوة في البناء وبأساسيات الوظيفة البنيوية للنص وجعل النص مسترسلاً وخاضعاً إلى إرادة التقنية الحسية التي شكلها سعدي يوسف وبمهارة عالية في النسق ولذلك جاء النفس الشعري طويل في حبكته ووقائعه المبدعة بفعل الاعتماد على صياغة وعي المفارقة التاريخية حسياً.

إن الأزهار البيضَ ستذبل بعد قليل – طبعاً – أنا أعرفُ

أعرفُ أن الريح ستهدأ

أنّ الشمس ستصبح شمس الصيفِ

...

وأني سأسافر نحو بلاد لا أعرفها

لكن، ما شأني والعالم ؟

تكفيني اللحظةُ

...

بيضاءُ هي اللحظة

فالاعتماد كان على أفعال الوعي وموضوعات التفتح الطبيعي والاستزادة الدقيقة للمركبات الاسترجاعية والتجسيد الذاتي لحركة الإرادة الموحية باتجاه الاستشراف الذي ينثال بالذكريات المحصورة (بالزمكان) وتخرج وفق تأويلات مجازية وروابط بينية تتمثل بالتعالق المتحول وفق صور استرجاعية لحوادث وأفكار وإشكالات علائقية تتقولب في مرحلة تاريخية بعينها وطور من المرحلة الرومانتيكية مع الاستخدام الأمثل للمغزى الفكري والتقابل بالملامسة لهذه الرموز بشكل شفاف وبقضية مباشرة أحياناً وترديد المعنى أحياناً وبشكل ملموس، وهذا قد تمثل بالخزن للصورة الذهنية باسترجاع وخلط للعديد من التفاصيل سواء على مستوى السرد المباشر أو الوصول إلى الكيف عبر الوضوح والاستمرار بمنهجية المعنى، وهذا يتردد وفق طباق موسيقي في النص الشعري لأنه متأتٍ من التقنية البنائية لحركة وفعل الموجبات الحسية وتماسكها المستمر في

نسيج العملية التاريخية في البنية والصورة وفق منظومة من التعليلات والشرح الموحي باعتباره عظات تشد العاطفة التي تظهر متركبة في النص الشعري لا خارجة عن هذا التركيب، فهي على العموم تقليعة تشد المتلقي للاستمتاع بالنص.

... قدكنتُ

يا ما كنت آملُ

والخريفُ يلوّنُ الغاباتِ بالذهبِ

وبالجوزيّ

... أو بالقرمز المكتوم

يا ما كنتُ آملُ أن أرى وجه العراق ضحىً

وأنْ أرخي ضفائره المياه عليّ،

أنْ أرضي عرائس مائه بالدمع ملحاً

أنْ أطوّف في شطوط أبي الخصيبِ، لأسأل الأشجار:

هل تعرفن يا أشجار أنىّ كان قبر أبي ؟

يذهب سعدي يوسف في عرضه للصوت المدوي الذي يسير بمقتضى ضرورة منهجية للسياق الشعري الذي اشتمل الحس الانتمائي للوطن بثوابت التمثيل ولغة التوصيل والتفاهم، لأن ما يحدث في العراق والذي هو مكان الصراع ما هو إلا نتاج لرؤية تأويلية بنائية ويؤكد هذا التعاقب في الارتداد وإحلال النقيض وبؤر التوتر التي تشنها الفلسفة المضادة لمفاهيم الوطن والوطنية، وأن الجوهر في هذا التأمل هو مقاربة هذا التزامن وبلورة مفهوم جديد للتاريخ بتعادل مع الجديد في الصراع الاستعماري وآثاره بمقتضى هذا الحال والحصانة الفكرية حيال ما يقع من ردة واستنزاف يكون ضحيته العقل وقتل حركة التاريخ.

ففي قصيدة (أذهب وقلها للجبل) هناك رسالة شعرية تتحدث عن أنساق المكان وبفاعلية يجمعها الحوار الخفي والتعالق العام بين الحدث وزمن الإحالة سياق التصور وبصياغة تصويرية دقيقة هذا يعني إن هناك بنية سردية تعيد تصوير الحدث السياسي وبطريقة فعلية إزاء ما يحدث من انتهاك سافر للمكان

وهو أنموذج جوهري في التحليل ويشير إلى الخلاصات السردية ومقاصدها التاريخية لكي يبقى الحس البياني للاستعارة الحية هو الطاغي على الموجود الشعري.

كيف ؟

أنت الساحةُ الآن، ولا تدري بما يحدثُ في الساحة ؟

... ما أسهل أن تغمض عينيك

ولكن الرصاص انطلق،

الدبابة (إبراهيم) في المفترق الأول

ما كنتُ بعيداً، حين كانت (ساحة التحرير) تلتم على أشلائها :

والسمتية السوداء، آباشي، على رأسك

والبرجُ يدور

انتبه العصفور

والمقتول

إن مشكلة التصوير السردي وتعلقة بالموقع المتقدم من الحدث يبرز المقصد الضمني الذي يتناسب مع الفروض المتعددة للاستعارات وتحليلاتها الزمنية خاصة في التقدم التفكيري في حين يبقى الشاعر يروي المقوم البنائي بوصفه حبكة بنائية تتعلق بالمعنى بينما يكشف النص الشعري الصياغة التصويرية للسرد التاريخي الذي يشكل التعالق في الحياة الجديدة، في المكان الذي يترك فيه وبه الشاعر مرة بالإشارة ومرة بالمباشرة من استمرارية في جمع الخيوط المتناثرة لصدى العلاقة التجريبية التي عنها ينطلق هذا التعبير، وان ما يأتي من فرضيات هي أكثرها ضرورات تأويلية متوازنة في حدود وشروط المجس الزمكاني.

والحائطُ

لكنك لم تنتبه

الشمس على رأسك تحمرُّ، ولم تنتبه

الساحة بارود من الأعلى

دمٌ اهريقَ في الأسفلِ

طابور من النمل

... ولم تنتبهِ

ويشكل سعدي يوسف من هذه الانثيالات و من تجريبية العناء التي تعبر عن نظائر في وصف ما يجري للمكان من إثم وهذا يتعالق بشكل طردي مع الواقع التأويلي للأسطورة داخل سردية زمانية تمثل تشكيلاً ثقافياً متبادلاً في ضرورته بحيث يصير الزمن منطقاً قائماً في (الليلة يأتي طائف من آخر القصْباء) (وتأتي عبر مجرى الماء أفراسُ النبي) و(الطين من زقورة المنأى سيأتي) (والخلاسيون والجرحى، وما تحمله الفاختةُ الأولى، وما ينفثه الثور السماويُّ). ويتاكد الارتباط التأويلي في مجموعة أعماق سحيقة يعيشها الشاعر بفعل العناء الغامض الذي يستند إلى المفهوم الفعلي للنص الذي يتعين بالإجراءات التي تقدمها التجربة الشعرية وفق إقرار كامل بالكشف عن المصدرية التاريخية والوجودية حسب هوسرل وهو مصير متصور من الأشكال التاريخي الذي يتحقق بالملموس عند الشاعر ويتحقق كذلك بالمستوى الفعلي حين يكون السرد مرتبطاً بالأصول النظرية التي يعالجها الشاعر بمظهر من السياقات الجمالية التي تلتقي باشكالية الاتصال الذي يتعدى التحليل عبر اشتراط يشكله الأفق الشعري عند سعدي يوسف وبإحالات متلازمة بالتميز الإمكاني الذي يشكل أفق التجربة السياسية.

ويأتينا عليُّ بن محمد

هذه الأرضُ لنا

نحن، برأناها من الماءِ

وأعلينا على مضطربٍ من طينها، سقف السماء

النخلَ

والذاكرةَ الأولى

وكنا أول الأسلاف، والموتى بها

والقادمين :

الأرض لن تتركنا

... حتى وإنْ كنا تركناها

ويتاكد الشاعر من هذه العوالم بتشكيلات النسق المطابق بالحدث، والعالم الذي يخلقه هذا التلازم الحياتي في الإحالة التبادلية، وما يعنيه الشاعر هو التقاء المعاني وفق تجريبية تحليلية تسمو فيها التجربة بسردية الخيال التاريخي الذي من مكوناته الحس الذي يشير إلى المرجعية في وصف الاستعارة لأنها السطوة في المقدرة على الوصف وهي إحالة مرجعية للخطاب الشعري الذي يفسر قضية الاستعارة باعتبارها تقنية عالية لتفسير الحدث التأويلي وباقتران يشكله الشاعر لتقويم الحبكة السردية داخل بنائية حكائية يجيزها التأويل عبر إشكالية زمكانية في السرد، هذه العلاقة تربط المتلقي بالنص وفق علاقة تتحرك فيها المنظومتان التأويلية والظاهراتية حسب مفهوم هوسرل، ويتم الانبثاق وفق حياة فعلية تقوم على الواقع التاريخي من ناحية التصوير والصياغة المتعلقة بالمنهجية التجريبية للشعر.

في قصيدة (صوت البحر)، هناك تقدير استمكاني يتضح من الناحية الظاهراتية داخل تضمين وتفعيل ينسجه الشاعر وفق إعادة دور المرحلة الحسية بفعل ميداني للحس في ميدان الصورة الحسية، وأوليات هذا الإدراك عند هوسرل في تحليله للعالم (الغاليلي) والذي تركز في القراءة الإدراكية للحس وفعل المألوف من المواقف في أحلى وصف للبراعة التأويلية داخل هذه المفترقات الحسية التي تسجل الملاحظات التفكيكية وفق تقنيات للتأويل يستخدمها الشاعر وفق مشاهد ومسارات للوصف وبإطار ضمني يعالج حقيقة النصوص الشعرية.

يا صوت البحر الخافت

يا وشوشةً وهسيساً، وحشائش فيروزا

وأغاني بحار أعمى

يا بوابة بردىٍّ

وحصيراً من سعف ضفرته يدا طفل في الليل

ويا ريشاً وسلاحف

يا مبتدأ الرحلة من فرط امرأةٍ

يا أرجاً يلمع في أشجار دائمة الخضرة، شرقيّ الصين

ويا صوتي المتعب

يا صوت البحر الخافت.

والـذي يتأكـد بهـذه القـراءة للأبيـات هـي حالـة التوافـق الاختلافيـة والـتي تجسـدت (في اختيـار المنظـور بالكتابـة الشـعرية) فالـذي يعنينـا هـو التفصيـل الإدراكـي للمنظـور الجمـالي في تفاصيله التأويليـة وفـق شـبكة المنظـورات، فالحكاية قد تمثلت المألوف للأشياء، والتقنيات عند سعدي يوسف تقوم على الاحساس بالصلة الداخلية لعلاقة الاستحداث التأويلي بتقنية الإيحاء الشيئية واستحضارها الذي نسميه صورة المعنى وفق معادل موضوعي الذي يتأكد بالبؤرة الداخلية للأفعال الذاتية وفق أنموذج وثيق الصلة بالمعادل المتطابق وإشعاره الرمزي وصورته الحسية التي تتمثل بـ:

يا صوت البحر الهادئ

ياصوتاً أسمعهُ يتسلل من قصب الكوخ

سلالاً ملأى بالسمك المتواثب والاعشاب...

وسعدي يوسف يتحرك بإيقاع اللحظة الشيئية والخاطر وهناك الخفي من الأشياء داخل حركة النص يخرج وفق حكاية خاطفة وعابرة تحدد هذه التوليفة الاختلافية والقدرة في الكثافة لهذه اللحظة التي تستحوذ على معالم النص الشعري وفق تركيز للرؤية والتفاعل السياقي التقني والحسي والذي يعني التمثيل في التركيب الفعال وعلاقة هذا العالم المبني على اللحظة ومجرى الحدث التصويري من ناحية التعاكس المتلاشي في الأشياء وما تحدده الاعتبارات (النيتشوية) وهي تستطلع اللحظة التي يظهر فيها هذا الانتماء إلى هذا الحاضر :

تلك القطراتُ الأولى تختبئُ الآن

ولكن أين ؟

... ي بذيل الغيمة ؟

أو تحت وريقات البلّوط ؟

وفي هذا الإيقاع يتم استرجاع الحاضر وفق منظومة حسية يتم تفسيرها (أنثروبولوجياً) لأن البنية النصية أصبحت في ارتقاء لأنها تدفع العقل إلى المخاضات في السبق والارتقاء إلى عقلية قياسية تفصح عن أشيائها الحاضرة وفق تشاكيل مركزة استرجاعية تؤهل حركة الأشياء للبت بهذا الاسترجاع :

شرع السنجاب يخبئُ تحت الأرض مؤونته

مقترباً حتى من بابي

ما أجمل هذه الدنيا قبل المطر !

السنجاب يمر على السنجاب.

وينعكس هذا التموضع باستقلالية في المعنى الإرادي للنواة وفق تجسيدات تتبدل حيث يظهر السبق الكوني داخل حركة الأشياء شريطة أن يحمل النص خواصه الاسترجاعية في حركة الارتقاء في تشكيل الاستعارة خاصة عند الشروع لتأسيس سبق الوعي في تشكيل المجس الحسي وتعاقبه وحدوده الاستئصالية للتفتيش عن المعنى داخل بوتقة الحسي المؤسس لمستوى التغاير في البنية ، ويتأكد سعدي يوسف بهذه الزحمة والتقابلية الثرية التي أفرزها (باشلار) بتركيبة الذات الفاعلة في الأشياء الحسية :

لماذا الكستناء تظل مثل النساء الجالسات على رصيف ؟

هو العمر

الذي وهب ارتفاع الأغاني ثم أوشك...

أي معنا سأساله ؟

كان يدا تهاوت على شفتي

وقالت : أي معنى ؟

وفي قصيدة إلى (شيخ العشائر) يعيد سعدي يوسف الفعل الإجرائي بارتفاع فعل المرارة التي يتعين على الشاعر الملتزم بالفعل والهاجس الإسنادي للمكان

المقدس استناداً إلى مفهوم الوعي الإجرائي في التجربة الحسية، و... يستشهد بالغالب الإيحائي لفكرة عالم الحياة المقدس كما هو بالطبع عند هوسرل، يستعمله في الكشف عن الأصول المتعلقة بالتاريخ والحياة بشكل عام وهي تسير وفق زمنية سردية ثم تصبح على حافة (الزمن التصويري المنهار بفعل التصوير المستقدم للانهيار) على مستوى حركية التصورات القبلية التاريخية، والشاعر حدد عولم الفعل المطهر على المستوى القبلي لأن القبيلة تمثل مستوى قبلياً التزامياً تجاه المكان ودوافع ضمنية صريحة وواضحة عبر حركة التاريخ.

سيكون الأمر كما تعرف معروفاً

لا سر لديك

ولا سر لديّ

الدنيا، الآن، غدت أضيق من حجر الضبٍّ...

الخيل تخبّ بعيداً

هذا الخطاب التجريبي يعيد فعل الاتصال بالحالة التي يجب الوصول إليها بالحس التجريبي الذي يساوي الفعل والنزوع نحو تجريبية جديدة للنص عبر تشكيل نسق المطابقة والتلازم في الإحالة التبادلية التي ينجزها المعنى بالتقاء حالات التجريب في زمكانية التجربة، والشاعر يشير إلى مرجعية معقدة تاريخياً من ناحية وصف الاستعارة بالخطاب المباشر، ولكن سعدي يوسف حاول ان يقوم بأسطرة الفعل الخطابي وقد ميزه عن الحالة التأويلية المباشرة وهو التلازم بين حركية البناء للنص وتفاصيل التأويل للإدراك الحسي من ناحية التجسيد للمنظور الإدراكي وباختلاف قبلية النص الشعري :

أعرف أنك ملقىً:

وجهك للأرض

وجزمةٌ جنديٍّ امريكيٍّ تسحق فقراتكَ حتى الأرض،

هذا الحوار مع شيخ العشيرة يعطينا قراءة تاويلية للحدث داخل المشهد الحسي المدرك وحرفية الصورة المعروضة في العراق، فالمكان عند الشاعر هو

[illegible]يي في الخطاب وهو التماسك في الاختيارات، وتبدو هذه الرؤية هي قراءة دقيقة لما يجري داخل معنى الخطاب وهو استيقاظ تعود ملامحه إلى أنثروبولوجية الوعي الجمعي للذات الحسية ومركباتها الطبيعية الصافية وإلاّ ما معنى الانهزامية عند الآخر في خطابه الشعري ؟ وما معنى التبرير لعملية الغزو للتاريخ ؟ ومامعنى اعطاء المبررات لهذا الغزو ؟ من هنا نقول إن الشاعر بدأ بتشكيل هذا الإدراك بانبثاقة جمعية ودعوة للدخول في حوار مع الآخر عبر التعاطف في هذا الإدراك وفق هيمنة فعلية للوعي الخطابي وخلاصاته الاستطلاعية والحث على إقامة مركب جديد من الوعي الجمعي للخلاص من الغزو للتاريخ.

زمانٌ مختلفٌ ؟

لا بأس...

إذاً، ألصق إحدى أذنيك بأرضك !

ألصقها كي تسمعَ

ألصقها كي تسمع، مثل الخيل، مغاور الخيل

وألصقها كي تسمعني.

في (صلاة الوثني) يعاود سعدي يوسف المقاربة التي تشطر الخطاب في تركيب صالح للفعل التمثيلي ومستوى التقابل في الرؤية التي اعتمدت الانفتاح السيميولوجي على بنية الوعي الحسي ومقدار عمق التجربة التكوينية وانفتاحها التطبيقي في تأسيس الشعاع المنفتح داخل تنظيم من الاستقبال المعطى داخل تكوينية محدثة حسياً في تعاقبية تزامنية، وهاجس داخل زمنية، وهاجس ينظر من بعيد في صيرورة التزامن التاريخية للنص، وسعدي يوسف واصل هذه الزمنية المطلقة بتعاقبية سبقتها مقدمات في استقلال هذا التسامي في الصلاة وهي طريقة من الانفتاح على الحقل الزمني لتلك اللحظة الإجرائية في ذلك المغزى الأنثرولوجي النوعي الذي يشد هذه الثنائية إلى آلية مشروطة باستبتاع إدراكي يمتد داخل جمالية أخلاقية يقوم بمسحها النص الشعري تحت إشراف المفارقة المتدرجة تحت

اسم الماء واسم المطر اللذين هما مقياسان لدرجة التلازم في تجريبية [illegible]
محور التعبير الحسي

يا رب الطير، لك الحمد :
امنحني أن أتقرى بين يديك جناح الطير
امنحني نعمة أن أعرف نبض قوادمه وخوافيه
وأن أدخل فيه
لقد أوثقت، سنين، إلى هذي الصخرة، يا رب الطير :
أدب دبيبا
وأرى كل خلائقك ارتفعت نحوك تحملها اجنحة
إلاي
امنحني، يارب الطير، جناحين
لك الشكر

ويمضي سعدي يوسف في خاصيته الموضوعية بمدارية نصية في إنشاء بنية تقوم عليها معالم متداولة من الناحية الحسية وهذه البنائية تضرب في العمق الحسي الاطلاقي بتكوينية شاملة لتمثل جانباً من عالم التأويل باعتباره قطعة نصية متركبة في عملية الصهر المحرضة على تشكيل الأفعال وغرابة للغموض الذي يكتنف هذا التطابق وهذا راجع إلى جرس التطابق في العملية التركيبية للنص.

هو ذا القطن الشتائي يغطي ساحة القرية
والطير الذي ظل يزور الكستناء ارتحل
الأشجار لا تهتزّ
والنافذة الوسطى التي تمنحي إطلالة البرج، كفيم

في قصيدة (الاستباحة) يعود الشاعر إلى مركزية الحدث وهي عودة إلى المنظور المتعالي في تصوير العلاقة داخل مكان للموت الجماعي هناك استباحة للمنظور الحسي وإثارة لحركة الأشياء من موقع لتجسد بفعل الضرب للأماكن الدافئة التي تعج بالأطفال والنسوة والعناصر الفاعلة في هذه الأشكالية هي

السمتيات الأمريكية وهي تقصف أعشاش الحمام داخل البيوت القديمة ثم تخرج الترسيمات الإعلامية والصحف والزبلات الموجهة لتعلن عن كتمان الفعل ويبقى المتغير يتجسد بالقتل، وسعدي يوسف يضع مقارنة بين شبح السمتيات والقتل العمد لأعشاش الحمام والدفاع المتجسد في عنصر الوحشية السياسية وجنود الاحتلال وهم يجبون أزقة وشوارع بغداد وهذيان الصحف في الفراغ الإعلامي

السمتيات الأميريكية تقصف أحياء الفقراء

والصحف المأجورة في بغداد

... تحدث قراء أشباحاً من أرض سوف تكون سماء

هذا الحزتيت الفولاذ

وهو الشارب كأس دم طافحة ممن فصيدوا.

وسعدي يوسف وسع تاريخ الإدراك الحسي حين تعرضت المسلة إلى التدمير وتعرضت الثقافة إلى الهتك، هذا زمن السحق للحس الجمالي قد جعله الشاعر منظوراً يتشكل بالعمود والأفق ليفصح عن حقيقة بركة الدم وهي تكبر من منظور مزدوج في (القتل الإعلامي في غاية البؤس) فوجدنا في هذه (الهيروغليفية) من نصوص كان قد أتقنها سعدي يوسف حتى كأنك تسمعها. وهي تنشد حين يضع الشاعر هذا المرتسم التمثيلي صوتياً وهو يصرخ بصمت وتزداد القراءة داخل هذا اللامألوف في تنظيم الحياة داخل هذا المكان، وسعدي يوسف يقوم بتشكيل البنية الشعرية وفق تعدد إدراكي وحدود بالملاحظة وهي سمه طبعت ثقافة الشاعر السياسية وقد شكلها بالممارسة عبر المراحل التاريخية السابقة داخل معترك الاستساغة لهول ما حصل للمكان داخل ورطة المسكوت عنه وغير الظاهر في الإدراك الحسي إضافة إلى الفعل الحسي المتشكل عقلياً.

وفي صلاة الوثني هناك تشعب وتناول للموضوعات بعد المعاينة اقتضاء تحدده الوقائع الفكرية في حدود الحس التعبيري الذي يشكله الرد الفكري للحدث، فالعلاقة التي تلخص النظرة الإجمالية الاحتمالية أن الوقائع السريعة والفعلية والتي تتعلق بخاصية التصديق والنظرة التي تضع الحدث السياسي أمام مفترق طرق عديدة فالحاجة إلى التوافق المنطقي لجوهر القضية التي تتعلق

بالمسألة المبدئية لا مجرد خيال أسطوري صنعته المنظومة السياسية و[illegible] ما اتفق حسب الظرف السياسي وتقنياته السردية، فقصيدة (أحد أصدقائي) لسعدي يوسف يتحدث فيها الشاعر عن مقدمات تتعلق بالأسس النظرية السياسية وما يتعلق بالمفهوم البنائي في البداية والوسط والنهاية وهذا ينطبق على الفعل السياسي المبدئي وليس المحورالفعلي الذي يعتمد على المتغيرات فيتوقع الشاعر بأن المشهد السياسي الحالي للفكر البرجوازي وهو دائم التصاعد في العالم حتى دخل في مرحلة الإمبريالية لأنها أعلى تصاعد الغزو العسكري للعالم والذي يعنينا في هذا المحور هو (الشيوعي الذي مازال يعمل بالسياسة في قبو المبنى سرا) ولم يتحول إلى حس برجوازي صغير لأن المحور الثلاثي في السرد في البداية والوسط والنهاية لم يتحول فيه الفكر الاشتراكي إلى فكر رأسمالي ولم يتحول الصديق الشيوعي إلى برجوازي ولم يتحول إلى عميل إلى جهه المحتل لبلده.

ظل كما كان شيوعياً
يعمل في قبو المبنى سراً
سين... ويسمى (أي يتسمى)
يقرأ ما في الصحف الأولى
يستقرىء تاريخ العالم والعمال
... يطلب ما يستقرأه ولو في الصين
أحياناً يتذكر من ظلوا معه في الدرب
فيفرح حين يعددهم
أفذاذاً
وملائكة في اعلى رعليين
وأحياناً من خذلوه بمنعطفات الدرب
فيأس حين يصنفهم
موتى
... ومرابين وأعواناً للمحتلين
ويقول : الدرب طويل

...وع من التفكير يتشكل بأنساق أصلية ليلتسق بأعلى الوجود الإنساني في الثبات والمشاهدة لعقل الحدث داخل الوعي الأيديولوجي فإذا أضفنا إلى هذه الزاوية الفكرية المترفتة، فإنه من جانب آخر اتصال كوني لطاقة فرويدية عملاقة تقوم بتأكيد هذا الصراع من وجهة نظر تجريبية لما يعنيه المعنى من الاستعارة لهذه الأفكار، فالشاعر أراد أن يوضع هذا التدرج في الأنساق الفكرية ويشير بشكل خفي إلى المخزون الفكري الذي يفصله المعنى وفق انطلاقة سياسية للمضامين الفكرية الحساسة وهذا يدل على حقيقة الأفكار من خلال التشكيلات الطبقية وصولاً إلى صيغ البنى العميقة التي تكشفها المنظومة الفكرية بشكل حاسم وكامل. داخل زمنية وهاجس ينظر من بعيد في صيرورة التزامن التاريخية للنص. وسعدي يوسف واصل هذه الزمنية المطلقة بتعاقبية سبقتها مقدمات في استقلال هذا التسامي في الصلاة وهي طريقة من الانفتاح على الحقل الزمني لتلك اللحظة الإجرائية في ذلك المغزى الأنثروبولوجي النوعي الذي يشد هذه الثنائية إلى آلية مشروطة باستتباع إدراكي يمتد داخل جمالية أخلاقية يقوم بمسحها النص الشعري تحت إشراف المفارقة المتدرجة تحت اسم الماء واسم المطر اللذين هما مقياسان لدرجة التلازم في تجريبية الصلاة لأنها محور التعبير الحسي.

